

تحليل النص الأدبي
بين النظرية والتطبيق

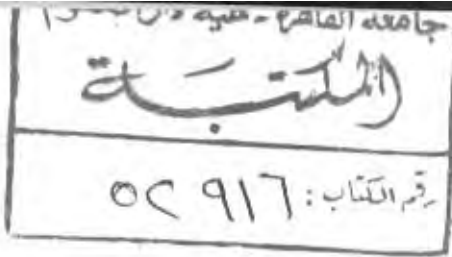
محمد عبد الغني المصري

&

محمد محمد الباكر البرازي

الطبعة الأولى

٢٠٠٢



تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق

محمد عبد الغني المصري

&

محمد محمد الباكر البرازي

الطبعة الأولى

٢٠٠٢



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَعَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمُ

صدق الله العظيم

تحليل النص الأدبي

بين النظرية والتطبيق

٨١٠,٠٩

محمد المصري ، محمد عبد الغني

تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق / محمد عبد الغني

المصري، مجد محمد البرازي . - عمان : مؤسسة الوراق، ٢٠٠٢.

(...) ص

ر . أ . : ٩٢٣ / ٤ / ٢٠٠٢

الواصفات : / الأدب العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

تم أعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من دائرة المكتبة الوطنية

حقوق النشر محفوظة للناشر

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة لمؤسسة الوراق للنشر والتوزيع - عمان

الأردن ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إدخاله على الكمبيوتر أو ترجمته على

اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً

مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع

ص . ب ١٥٢٧ عمان ١١٩٥٣ الأردن / تليفاكس ٥٣٣٧٧٩٨

البريد الإلكتروني e-mail : h alwaraq @ hot mail . com

الإهداء

إلى ابنتنا فلذة كبدينا ... الزهرة التي
قطفها القدر في ريعان
صباها ، إلى نعيد مع دعائنا لها بالرحمة
والمغفرة ؛ مع أحر
الدعاء لك بجنان الآخرة .

أسرتك

... التوضيح فتعلمه لتعلمها زمان

وتعلمها زمان ... التوضيح

... التوضيح فتعلمه لتعلمها زمان

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

... التوضيح

المحتويات

الصفحة



الموضوع

١١

المقدمة

١٣

الفصل الأول : المدخل إلى تحليل النص الأدبي

١٥

▪ تعريف اللغة .

١٦

▪ تعريفات للأدب .

١٨

▪ مفهوم النقد الحديث .

١٩

▪ شروط الناقد .

١٩

▪ الفرق بين البنية في النقد الحديث ، والأسلوب .

٢٠

▪ الفرق بين لغة الشعر ، ولغة النثر .

٢١

▪ الأدب ، والمضمون .

٢٤

▪ عناصر العمل الأدبي .

٢٤

▪ الفكرة .

٢٧

▪ العاطفة .

٢٨

▪ الخيال : الرمز ، الرمزية اتجاهاتهما .

٣٧

▪ الرمزية العربية .

٤٠

▪ الرمزية في البلاغة العربية :

٤٠

▪ الكناية .

٤٢

▪ التورية .

٤٢

▪ الرمزية في الشعر الحديث .

- ٤٥ . موسيقى الشعر :
- ٤٩ . الموسيقى الداخلية .
- ٥٤ . الموسيقى الخارجية .
- ٥٨ . الأسلوب .
- ٦١ . الخاتمة ، أو تقويم النص .
- ٦٣ **الفصل الثاني : مراحل تحليل النص الأدبي : نظرياً وعملياً**
- ٧١ . في قصيدة " الحبشي الذبيح " لإبراهيم طوقان .
- ٩١ . خطبة للإمام علي كرم الله وجهه .
- ١٠١ . قصيدة " البحر " للإيليا أبي ماضي .
- ١٢٠ . قصيدة " لن أبكي " لفدوى طوقان .
- ١٤١ **الفصل الثالث : فن القصة**
- ١٤٣ . تحليل أقصوصة " أما بعد " لسميرة عزام .
- ١٥٦ . دراسة قصة " زينب " لمحمد حسين هيكل .
- ١٦٩ **الفصل الرابع : فن الرواية**
- ١٧١ . الهدف منها .
- ١٧٢ . الفرق بين الرواية ، والقصة .
- ١٧٢ . الرواية ، واللغة .
- ١٧٣ . الرواية ، والواقع ، والحكاية .
- ١٧٤ . مبادئ عرض الأحداث في الرواية .
- ١٧٧ . شخصيات الرواية .
- ١٧٨ . حبكة الرواية .

الصفحة

الموضوع

- ١٧٩ . التفاعل بين اللغة ، والحدث ، والشخص ،
والعقدة في الرواية .
- ١٨٠ . أنماط الرواية
- ١٨٠ . ١ . رواية الحدث ، أو الرواية الرومانسية .
- ١٨٢ . ٢ . رواية الشخصية .
- ١٨٢ . شخصياتها .
- ١٨٤ . حيكته .
- ١٨٦ . الزمن فيها .
- ١٨٧ . القيم في رواية الشخصية .
- ١٨٨ . ٣ . الرواية الدرامية :
- ١٨٩ . حيكته .
- ١٨٩ . حوادثها .
- ١٩٠ . الزمن في الرواية الدرامية .
- ١٩١ . القيم في الرواية الدرامية .
- ١٩١ . ٤ . الرواية التسجيلية ، أو رواية الزمان :
- ١٩١ . الهدف منها .
- ١٩٢ . ميزاتهما .
- ١٩٥ . ٥ . رواية الحقبة ، والتطورات الأخيرة :
- ١٩٥ . مميزاتهما .
- ١٩٦ . رواية يوليسيز لجيمس جويس .
- ١٩٦ . أخطاء جيمس جويس .

- ٢٩٩ الفصل الخامس : المسرحية
- ٢٠١ . تعريفها .
- ٢٠١ . تطورها .
- ٢٠٣ . المسرحية عند العرب .
- ٢٠٧ . عناصر المسرحية الفنية .
- ٢٠٧ . الموقف المسرحي ، أو المشهد .
- ٢١١ . العقدة ، أو الحكمة في المسرحية .
- ٢١٢ . البناء المسرحي ، أو التصميم المسرحي .
- ٢١٢ . الحوار المسرحي ، أو الأسلوب .
- ٢١٧ . الحوار في المسرحيات الشعرية .
- ٢١٨ . المسرحيات الشعرية ، ومدى صلتها بالواقع .
- ٢١٩ . عيوب مسرحيات شوقي الشعرية .
- ٢٢٠ . مميزات مسرح الحكيم .
- ٢٢٠ . لغة الحوار المسرحي بين الفصحى والعامية .
- ٢٢٣ . الشخصيات في المسرحية .
- ٢٢٤ . عناصر الشخصية المسرحية الناجحة .
- ٢٢٦ . أبعاد الشخصيات المسرحية .
- ٢٢٦ . التفاعل بين الشخصيات والابعاد والصراع .
- ٢٢٨ . خلاصة في الشخصيات المسرحية .
- ٢٢٩ . ماهية الصراع المسرحي الذي تقوم عليه المسرحية .
- ٢٥٦ . المراجع .

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آل بيته
الغر الميامين ، وبعد ...

فهذا كتاب " تحليل النص بين التنظير ، والتطبيق " لطلاب تخصص اللغة
العربية في كليات المجتمع ، ويصلح لطلبة مستوى البكالوريوس في الجامعات ؛ لأنه
يعالج مهارة تحليل النص الأدبي الضرورية لدارسي الآداب معالجةً نظرية ، ثم معالجةً
تطبيقية لنصوص شعرية ، ونثرية مع محاولة الاستفادة من المدارس النقدية المعاصرة
كلما كان ذلك ممكناً .

والباحثان يرجوانه تعالى أن يتقبل عملهما خالصاً لوجهه وهو خير معين .

المؤلفان

٢٤١	المجلد الثاني
٢٤٢	المجلد الثاني
٢٤٣	المجلد الثاني
٢٤٤	المجلد الثاني
٢٤٥	المجلد الثاني
٢٤٦	المجلد الثاني
٢٤٧	المجلد الثاني
٢٤٨	المجلد الثاني
٢٤٩	المجلد الثاني
٢٥٠	المجلد الثاني
٢٥١	المجلد الثاني
٢٥٢	المجلد الثاني
٢٥٣	المجلد الثاني
٢٥٤	المجلد الثاني
٢٥٥	المجلد الثاني
٢٥٦	المجلد الثاني
٢٥٧	المجلد الثاني
٢٥٨	المجلد الثاني
٢٥٩	المجلد الثاني
٢٦٠	المجلد الثاني
٢٦١	المجلد الثاني
٢٦٢	المجلد الثاني
٢٦٣	المجلد الثاني
٢٦٤	المجلد الثاني
٢٦٥	المجلد الثاني
٢٦٦	المجلد الثاني
٢٦٧	المجلد الثاني
٢٦٨	المجلد الثاني
٢٦٩	المجلد الثاني
٢٧٠	المجلد الثاني
٢٧١	المجلد الثاني
٢٧٢	المجلد الثاني
٢٧٣	المجلد الثاني
٢٧٤	المجلد الثاني
٢٧٥	المجلد الثاني
٢٧٦	المجلد الثاني
٢٧٧	المجلد الثاني
٢٧٨	المجلد الثاني
٢٧٩	المجلد الثاني
٢٨٠	المجلد الثاني
٢٨١	المجلد الثاني
٢٨٢	المجلد الثاني
٢٨٣	المجلد الثاني
٢٨٤	المجلد الثاني
٢٨٥	المجلد الثاني
٢٨٦	المجلد الثاني
٢٨٧	المجلد الثاني
٢٨٨	المجلد الثاني
٢٨٩	المجلد الثاني
٢٩٠	المجلد الثاني
٢٩١	المجلد الثاني
٢٩٢	المجلد الثاني
٢٩٣	المجلد الثاني
٢٩٤	المجلد الثاني
٢٩٥	المجلد الثاني
٢٩٦	المجلد الثاني
٢٩٧	المجلد الثاني
٢٩٨	المجلد الثاني
٢٩٩	المجلد الثاني
٣٠٠	المجلد الثاني

الفصل الأول

المدخل إلى تحليل النص الأدبي

باعتبارها

جهداً مهماً في تطويرها

النص الأدبي

١- تعريف اللغة

نظام اجتماعي إنساني يهدف إلى التفاعل بين الفرد والمجتمع . وينقسم إلى مستويات فرعية تتفاعل فيما بينها على النحو الآتي :

أ - المستوى الصوتي : يدرس مخازج الحروف وصفاتها والنبر .

ب - المستوى الصرفي : ويدرس اللغة في مستوى الكلمة من حيث وزنها بمعرفة حروف الزيادة " سألتمونيها وكاف الخطاب " أو الحروف المحذوفة وأثر الوزن على دلالة الكلمات ، وتمييز الكلمات السهلة الشائعة من الكلمات الصعبة .

ج - المستوى النحوي : ويدرس اللغة في مستوى الجملة أو التركيب ، والعبارة ولذلك يدرس انقسام الجملة إلى اسمية وفعلية ، خبرية وإنشائية ، والتقديم ، والتأخير ، والمحسنات البديعية .

د - المستوى المعجمي أو الدلالي : يدرس استعمال المعاجم العربية

والتطور الذي يطرأ على دلالات الكلمات وأسبابه وأنواع هذا التطور .

هـ - المستوى البياني : ويدرس الخيال أو الصورة في علم البيان من بين علوم البلاغة العربية : التشبيه والاستعارة ، والكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي .

و - المستوى الكتابي : يدرس علامات الترقيم وقواعد الإملاء والخط .

ز - المستوى النظمي : خاص بالشعر يدرس البحر العروضي والروي والقافية .

٢ - تعريفات للأدب

أ. الأدب

.. " هو الكلمة الجميلة المسؤولة " ، فاللغة هنا هي اللغة الأدبية الراقية ، اللغة الفصحى التي لا تقف عند مجرد توصيل المعنى ، بل تهتم بتجميل العبارة عن طريق العاطفة الصادقة والموسيقى المؤثرة في النفوس ، بإيقاعها الذي يهز مشاعر القراء ، أو عن طريق الصورة الموحية التي تداعب خيال القارئ ، وتسمو به في مجال الخيال ليكتشف الآفاق الرحبة التي وصل إليها الشاعر المرهف الحس ، ذو الخيال المبدع.

والمسؤولية تعني أن الأديب المبدع ينبغي أن يعي واجبه نحو الجمهور فيقوم بدور المرشد أو الموجه الذي يقود الرأي العام نحو قيم الخير والحق والعدل والجمال وينقب في أمراض مجتمعه باحثاً عن علاج لها ، مسلطاً أضواء قلمه على ما يعانىه هذا المجتمع من متاعب يلقت إليها انتباه الناس ليتداركها المجتمع قبل أن يستفحل علاجها ، أو يصعب الخلاص منها .

وأحياناً تكون الوقاية أفضل من العلاج ولهذا يلعب الأدب دور المنبه المخدر من وقوع المشكلات قبل حصولها ، ليتم حماية المجتمع مسبقاً لتوفير المال والجهد على المجتمع ، وخصوصاً في مجتمعات العالم الثالث حيث لا يمكن قبول نظرية " الأدب للأدب " أو " الفن للفن " بل لا بد للأديب من أن يؤدي واجبه في توعية الناس بما يحيط بهم من مخاطر يراها الأديب برهافة حسه ، وبحكم موقعه وعمق تفكيره ، ويعد خياله ، ولهذا فهو يقود عملية التنوير للمجتمع حتى يستحق لقب الأديب والإفلا .

ب. التعريف الثاني : (صياغة فنية لتجربة بشرية) :

"الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية" وهذا التعريف انتشر بمدلوله عند دعاء التجديد في العالم العربي الحديث ، وهو يقتضي منا أن نحدد مفهوم التجربة .

"مفهوم التجربة" : قد أجمع أكثر الشعراء على صدق تجربة الشاعر التي يصدر أدبه عنها أهم ما في قصيدته وإلا لكان كاذباً غير صادق ، وبذلك أصبح الصدق والكذب مرادفان للتجربة الشخصية وانعدامها ، وهنا تكمن الخطورة لأن دور الأديب صاحب الخيال الخلاق المبدع ، والرؤى الخصب المبرعة يتلاشى ، فقد يكون بمقدور أدينا المترف الخيال أن يبدع تجارب بشرية أعمق وأصدق وأكثر تأثيراً مما يجري في واقع الحياة .

كما أن بمقدور أدينا المترع المخيلة أن يستمد ، بملاحظته الدقيقة ، من محيطه الإنساني تجارب لا تقل صدقاً ولا مشاكلةً للحياة عن التجارب الخاصة ، ولعل هذا ما يميز الأديب الموهوب عن غيره من الأدباء بحيث يغنيه فسه ، ويثريه خياله ، وتشحذه رهافة حسه ، ودقة ملاحظته عن أن يعيش التجربة الشخصية ، والإلحاح لوجب أن نفترض في شكسبير أن يمارس ويعايش حياة الأفاقين المحرمين ، والبخلاء المتبدلين الذين صور حياتهم في مسرحياته أو قصصه وقد أوقع مفهوم التجربة الخاطي العديد من الأدباء المحدثين في شرك الضياع والرذيلة لتوهمهم أن الاندفاع في مجالات العربة واللذة والتهتك تتيح للناس اكتشاف عوالم ثرية ثرية الحبرات متعددة المناحي ، متنوعة الاتجاهات تدفع بع دفعا نحو ذروة المجد وسام الشهرة .

وثمة ملاحظة أخرى تلفت نظرنا إلى أن التجربة الشخصية لا يمكن أن تكون بكليتها منبثقة عن الذات الواحدة الشخصية ، فهناك أنواع ثانية من التجارب منها

على سبيل المثال لا الحصر التجربة التاريخية ، والتجربة الأسطورية ، والتجربة الوطنية ، والتجربة القومية ...

ج. التعريف الثالث : " الأدب : نقد الحياة "

وهذا التعريف كما نرى لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ويرقده ويردده لأن نقد الحياة يشتمل نقد حياة الأديب الخاصة ، وحياة غيره من الأنام ، بل وحياة المجتمع والإنسانية عامة ، ولذا فمجال الأدب يتسع فيحتوي الأدب الذاتي ، والأدب الموضوعي .

" فنقد الحياة " تعريف شامل يتسم باتساع الأفق أكثر من التعريف الثاني ، لأن الحياة أعم من التجارب البشرية وأشمل منها .

وهذا التعريف لا يقف عند عملية التحليل والكشف ، بل يتعداهما إلى مرحلة الغرلة والدفع ، وبذلك يسهم في تطوير المجتمع ، والإنسانية . ويتسع للكفاح ونشر الوعي ، والتمهيد للحركات الإصلاحية .

٣ . مفهوم النقد الحديث

قد يكون من الأفضل أن نبدأ بتعريف الأدب ثم ننتقل إلى تعريف النقد ؛ لأن — وكم هو معلوم — الأدب مادة النقد ، ونواته ، والتربة التي يحيا عليها بل ، والسماذ الذي ينمو بمعطياته ، ولولا الأدب وتشعبه لما تواجد النقد وتنوع وسمق .. والأدب كما عرفه الدكتور محمد مندور^(١) .

^(١) محمد مندور : في الأدب والنقد .

تحليل النص الأدبي

" مؤلفات شعرية ، أو نثرية لا تزال حية لقدرتها على الإثارة الفكرية ، أو العاطفية ، وهي ضرورات الحياة المتحضرة ، لأنها تربي ملكات الذوق والإحساس عند البشر ، كما تربي العلوم الرياضية ملكات المنطق والتفكير "

٤ . شروط الناقد : (١)

- أ. أن يكون ضليعاً باللغة ، متبصراً بدقائقها .
- ب. أن يتناول العلوم الأخرى بالدراسة والتأمل والتفكير لأن الأدب مزيج من علوم العصر .
- ج. أن يكون على دراية واسعة بالأدب الذي يقوم بنقده .
- د. أن يكون موضوعياً قادراً على التفكير بمعزل عن العواطف .
- هـ. الإطلاع على الظروف البيئية والحياتية التي عاصرت الأديب الذي ينقده .
- و. أن يكون صاحب ذوق أدبي مرفه .
- ز. الجهد والدراسة والخبرة في نقد النصوص لتسهي الذوق ، وترهفه ، وتصلقه .

٥ . الفرق بين النية في النقد الحديث والأسلوب : (٢)

أ. تعني بنية النص بناءه الفني المتمثل بما يلي :

١ . عباراته وتراكيبه وجمله .

٢ . صورته وخياله .

^{١١} محمد محمد الباكور البرازي . في النقد الأدبي الحديث ، عمان : مكتبة الرسالة الحديثة . عمان ،

١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م . ص ٢٥ - ٢٩ .

^{١٢} عبد القادر أبو ضريفة وزيله . مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، عمان : دار الفكر للنشر والتوزيع ،

١٩٩٠ م . ص ١٩ - ٢١ .

٣ . موسيقاه .

٤ . وأفكاره ودلالاته .

٥ . وعواطفه .

وعلاقة كل ذلك بعضه ببعض . وعليه فإن بناء النص أوسع وأشمل من الأسلوب .

ب . الأسلوب :

" هو النسيج اللغوي للنص "

وهذا يعني أن الأسلوب يتضمن من مستويات نظام اللغة المستويات التالية :

الصوتي ، والصرفي ، والنحوي حيث يدرس النص الأدبي من حيث : مخارج

الحروف وصفاتها ، والوزن وعلاقته بدلالة الكلمة من ناحية حروف الزيادة

والحذف ، وهل الكلمة شائعة معروفة سهلة أو صعبة نادرة ، ثم دراسة اللغة في

مستوى الجملة والتركيب من حيث انقسام الجملة العربية إلى اسمية وفعلية ، أو

خبرية وإنشائية ، فالتقديم والتأخير ، والحشو ، والمحسنات البديعية المضمنة للأسلوب

العربي

فإذا استطاع الأديب توظيف أنظمة اللغة لخدمة مغزاه فإنه لا ريب مؤثر من

نفوس المتلقين ، وسيبقى أدهبه خالدًا على مرّ العصور " (١) .

٦ . الفرق بين لغة الشعر ، ولغة النثر : (٢)

أ - الشعر أسبق من النثر الفني من الناحية التاريخية .

ب - لغة النثر أقرب للعقل والفكر ، أما لغة الشعر فهي ألصق بالقلب والعاطفة .

(١) المرجع نفسه . ص ٣٣ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٤٦ - ٤٩ .

- ج - يميل النثر للشرح والتوضيح ليم عرض الفكرة بجلاء للعقل ، أما لغة الشعر فتميل إلى التكثيف والترميز .
- د - اعتماد الشعر على الموسيقى بنوعيهما : الداخلية والخارجية ، بينما يقتصر النثر على الموسيقى الداخلية فقط .
- هـ - الوحدة العضوية للقصيدة الشعرية ضرورة لا بد منها حيث ترتبط الكلمة بحروفها ووزنها للإيحاء بالمعنى وهذا غير مؤكد في النثر وإن كان فن الموازنة والازدواج يقترب من الشعر في وزنه وسجعه مثل قول عمر رضي الله عنه : " آس بين الناس في وجهك وعدلك ومجلسك حتى لا ييأس ضعيف من عدلك ولا يطمع شريف في حيفك " .
- و - يتأنق الشاعر في اختيار الألفاظ لمراعاة الإيقاع والرنين الموسيقي الموحي ، وهذه قلما تراعى في النثر .

٧٠ الأدب والمضمون : (١)

أ- تعريف التجربة الجمالية

إن التجربة الجمالية صورة من صور التأمل وانتباه ودي إلى صفات وبينات وصفية ويتفق منظرونا المعاصرون بأن التجربة الجمالية هي إدراك حسي لصفة هي بذاتها ممتعة ، بجملة ، وتقدم قيمة غائية مقصودة لذاتها ، وعينية ، وتوقعاً لقيم أخرى غائية . كما أن التجربة الجمالية مرتبطة بالشعور : اللذة ، الألم ، استجابات للذة الحسية ، وبالحواس ؛ غير أنها تجعل الشعور موضوعياً مرهفياً . ويجد الشعور في العمل الفني معادلاً موضوعياً بعيداً عن الرغبة في الإطار التخيلي للموضوع .

ب - عدوا التجربة الجمالية

- ١ - الروح العملية والنظرة النفعيه التي تقدر ما ترى تبعاً لمنفعيه .
- ٢ - العادة والألفة للجمال تجعله قريبا من الروح العملية النفعية ويصبح الجميل مألوفا معتادا .

ج - تعريف الموضوع الجمالي

والموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يتمتع بصفاته دون أن أسعى إلى إصلاح هذه الصفات ، أو امتلاكها أو استهلاكها ، أو تحويلها إلى جزء من نفسي أو محاولته الانتفاع منها .

- والعمل الأدبي عامة موضوع جمالي لأنه قادر على إثارة تجربة جمالية لدى الأديب ينقلها إلى الجمهور .

- وحتى نحكم على الموضوع الجمالي فإننا بحاجة إلى نوعين من المعايير هما :
- معايير أدبية :

ونعني بها فآما البناء اللفظي النوعي للأدب وهو الذي يصنف على أساس الموضوع على مقالة ، مسرحية ... ثم نتساءل عن المرتبة الجديدة بانتباهنا فيما تجربه تجريباً جمالياً في القصيدة ، أو الرواية أو السيرة .

- المعايير الجمالية :

وهي تتعلق بعظمة الفن الجميل في العمل الأدبي وهي تعود بناء إلى المقاييس الفنية والقواعد الجمالية مثل التوازي والتناظر بين أجزاء الشكل الجميل والتناسق والايقاع ... كما نرى هذه المسائل في علم الجمال وفلسفة الجمال .

وأما مسألة العظمة فتعود بنا إلى المقاييس والقواعد .

د- النقاد المحدثون الشكليون :

هم النقاد الذين يقفون أنفسهم على النقد الجمالي يدعون عموماً بالشكليين. وقد اهتموا بطريقة القول ، وتنظيم أقسامه .

وتطلق كلمة الشكل :

على البنية الجمالية للعمل الأدبي وهي التي تجعل منه أدباً . وهم يرون أن تقسيم الأدب إلى قسمين متقابلين هما :

الشكل ومضمون ، فعلياً أن نفكر بالمادة أولاً ، ثم بالشكل ثانياً لأن الشكل هو عملية تنظيم المادة تنظيمًا جمالياً .

- ونجد في العمل الفني الناجح أن المادة متمثلة تماماً في الشكل :

- فما كان عالماً واقعياً غداً لعد. لأن مواد العمل الأدبي الرفيع الجميل هي

الكلمات بنعماها وأصواتها المتعددة دينامية حيوية في عرضها الجمالي .

- وهي على صعيد آخر نجد الجمال في تجربة السلوك الإنساني من عاطفة وشعور

ودوافع . وحوافز ... وما يحيط به من مشاعر وانفعالات .

- وقد تكون الصور الفنية التي يبدعها الأديب من خياله ليتمتع بها الجمهور جزءاً

من الشكل الجميل .

- وقد تكون النواحي الجمالية في الأفكار الإنسانية والمواقف ، وما تعبر عنه من

معان يطرقتها النشر ، لأنها وثيقة الصلة بحياة الإنسان ، فهي تتحدث عن حقائق

العلوم في الماضي والحاضر وتعالج مستقبل الإنسان وما يحيط به من مشكلات

مادية أو معنوية .

هـ- والذين يهتمون بما هية المعنى والأفكار والمواقف هم النقاد الاخلاقيون .

و- كما اهتم النقاد الانسانيون الجدد بدور الأدب في نقد الحياة .

تحليل النص الأدبي

ز - إن مضمون النص هو الوعاء الحاوي للنص الأدبي وقد يكون واضحاً جلياً ، وقد يكون مغلفاً بغموض محب ليعبر تعبيراً غير مباشر عن فكرة مادية محسوسة أو معنوية متخيلة يجود بها خيال الأديب ليسبق تطور العلم والتقنية كما في قصص الخيال العلمي الذي طرق غزو الفضاء قبل حصوله بزمن طويل ومثل أفكار ليوناردو دافنشي التي سبقت عصره .

ح - فضل العرب الشعر عامة على النثر ما عدا القرآن الكريم ، الذي كان محموراً الدراسات اللغوية والإنسانية في التراث العربي والإسلامي .

ط - اتفق معظم نقاد العرب على أن موضوعات القلب والمشاعر والعواطف أقرب إلى الشعر ، بينما فضلوا إثارة النثر بموضوعات العقل والفهم والإدراك ؛ لأن لغة النثر أقدر على الشرح والإيضاح والإقناع .

ي - إن مضمون النثر سابق للفظه ، وظاهر على السطح وإن هذه الألفاظ تتأثر بالمعنى ، وعلى الأديب أن يحور الواقع بما يضيفه إلى الواقع من نفسه ليرى مكامن الجمال في الطبيعة التي قلما ينتبه إليها الإنسان العادي لكن عين الأديب الفنان تبرزها بطريقة جميلة مؤثرة .

٠٨ عناصر العمل الأدبي

أ - دراسة الفكرة أو الموضوع :

خير وسيلة للوصول إلى الفكرة العامة للنص هي دراسة الأفكار الفرعية فيه كي نصل إلى فكرته العامة الكلية .

وتتم دراسة الفكرة الفرعية عبر مرحلتين هما :

١ - تلخيص الفكرة في أقل عدد ممكن من الكلمات ، ومراعاة الإيجاز والدقة معاً خلال التلخيص .

٢- طرح الأسئلة التالية :

أ - مصدر الفكرة : تجارب الحياة أو المطالعة .

ب - قيمة الفكرة ، أو أهميتها ، وتقاس بعدد المهتمين بها . وكلما زاد عدد المهتمين بها كانت أجود .

ج - ترتيبها :

١- وانسجامها مع الأفكار الفرعية الأخرى في النص سواء أكانت مما سبقها ، أو ما سيتلوها حتى لا يقع التناقض في أفكار النص .

٢- ومراعاة حسن انتقال الأديب من فكرة إلى أخرى . وهو ما يسمى في النقد العربي القديم بـ " حسن التخلص " وإذا كان في بداية

القصيدة سمي بـ " براعة الاستهلال " ، وإذا كان في نهاية القصيدة على شكل حكمة بالغة أو مثل سمي بـ " حسن الختام " أو " مسك الختام " كما قال نقادنا القدامى .

٣- أن تأتي الفكرة في مكانها المناسب ، فمن غير المعقول قول المتنبي :

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
يبين لي البدر الذي لا أريده ويخفين بدمراً ما إليه سبيل
وإن رحيلاً واحداً حال بينا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
ألا ترى معي أن ذكر الموت والرحيل إلى القبر ، فالبعث والنشور يوم الحساب يفسد ساعة الصفاء والحب .

د - صحتها : وتدرس من ناحيتين :

١ - الناحية العلمية ، وهذه لا علاقة لنا بها .

٢- الناحية العاطفية النفسية وهي التي نراعيها في الأدب حتى لو تصادمت مع الناحية العلمية مثل قول المتنبي :

وما شرقي بالماء إلا تذكرا
لماء به أهل الحبيب نزول
إن المتنبي يرى أن شرقه بالماء ناتج عن ذكر الأربة . وهذا غير مقبول علمياً كما ترى ، لكنه من الناحية النفسية والعاطفية مقبول في الأدب ولا يعاب عليه الجهل بالقواعد العلمية التجريبية ، مثل قول المحب لحبيته
إن المجر أصعب من طعن الخنجر .

هـ - قديمة أم جديدة : لها معياران هما :

١ - المعيار الزمني الذي يفصلنا عن صاحب الفكرة .

٢ - معيار صلاحية الفكرة للانتفاع بها حتى لو كان الزمن يفصلنا عن صاحبها طويلاً مثل قول دريد يرثي أخاه :

وهون وجدي إنما هو فارط أمامي وأني وارد اليوم أو غد

و - مبتكرة أصيلة ، أم مبتذلة لكثرة استخدامها وهذا يعني الاعتماد على

المنطق لتوليد الأفكار وهو ما يسمى في النقد العربي القديم بـ " حسن التعليل " وخير من برع فيه ابن الرومي لأنه درس الفلسفة والمنطق .

ز - مقياس الوفاء بالمعنى والوضوح : أن يأتي الأديب بالمعنى واضحاً دون لبس أو غموض لأن غموض الفكرة المعنى ينفر القارئ من النص وصاحبه .

ح - يجب البعد عن الحقائق النادرة أو الشاذة قدر الإمكان لأنها تخالف الأفكار السوية عند عامة الناس .

ب- دراسة العاطفة في النص

العاطفة هي الانفعال النفسي المصاحب للنص^(١) فهي تحرك نفسي ، بينما الفكرة شيء عقلي ، فالذهاب إلى الحديقة مثلاً فكرة ، ولكن حب الذهاب إليها ، والتردد عليها في أوقات معينة عاطفة^(٢) .

وتدرس العاطفة في النص من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية :

- أ. هل هي صادقة بدليل انتقالها من الأديب للمتلقي فما يصدر من القلب يصل إلى القلب ، وما يخرج من السان يقف عند الأذان .
- ب. هل هي سوية أم شاذة ؟ والمقياس هنا الدين وثقافة المجتمع ؛ نظراً لدور الأدب في توجيه الجمهور نحو قيم الحق والخير والجمال .
- ج. نوع العاطفة التي يحس بها القارئ هل هي : محبة ، كراهية ، حزن ، غضب ...
- د. دافع العاطفة : ديني ، وطني ، قومي ، إنساني ...
- هـ. قيمة العاطفة : تقاس بدورها في بناء مجتمع قوي متماسك .
- و. درجة عمق العاطفة : عميقة ، أم سطحية ثابتة ، أم متقلبة من بداية النص حتى نهايته هل هي فردية أم جماعية ، جياشة أم هادئة . ثباتها ، واستمراريتها كلما كانت أقرب للفطرة .
- ز. انسجامها مع أفكار النص وجوه العام ، وتناسقها مع صورته وأخيلته وهذه تقتضي ذوقاً موهباً من الأديب ليراعي السياق العام والموقف المناسب ، وتحسس التناغم بين العاطفة وما تصوره من خيالات تخدم الهدف العام للنص .

^(١) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي . ط ٨ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٣ ص ١٩٣ .

^(٢) عبد القادر أبو شريفة ورميله ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي . عمان : دار الفكر ، ١٩٩٠ ص ٢٥ - ٢٦ .

ح. تنوع العاطفة وسعة مجالها خصوصاً في القصة والرواية والمسرحية .

ج - دراسة الخيال ^(١) :

١ - تعريفه : " القدرة التي يستطيع العقل بما أن يشكل صوراً للأشياء أو الأشخاص أو الوجود " .

والإنسان القوي الخيال هو الذي ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما في الطبيعة ، والتصوير نتاج الخيال .

٢ - أنواعه : إن قدرة التخيل مختلفة من شخص لآخر ، لأسباب فطرية ، وثقافية ، وحياتية ولهذا نجد الأنواع الثلاثة التالية للخيال :

أ. الخيال الابتكاري : وهو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المعروفة من

قبل ؛ ليحدث فيها صوراً جديدة بديعة مثل قول مجنون ليلى :

كان القلب لينة قيل يغدى	بليلي العامرية أو يبراح
قطاة عزها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد تركا بوكر	فعثهما تصفقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نصاً ^(١)	وقد أودى به القدر المتاح
فلا في الليل نالت ما ترجى	ولا في الصبح كان لها براح

ب. الخيال التأليفي أو التوفيقي : وهو الخيال الذي يستفيد من الصور

الماضية ليربطها بحالة الأديب النفسية مثل قول المشائم : إن أمواج البحر

تضرب رمال الشاطئ لأنها تنسكت عما ترى من أحداث . بيتما يقول

المتفائل : إن رمال الشاطئ تداعب أمواج البحر المتكسرة برفق عليها ،

وتطرب لنغماتها .

^(١) عبد القادر أبو خزيمة ورميله ، ص ٣٩ - ٤٢ .

^(٢) نصاً : ارتفعاً أو تصفاً ، أي أساس البلاغة .

ج. الخيال البياني أو التفسيري : وهو الخيال البسيط المعتمد على اليأس ، وهو قريب سهل الفهم مثل : إن الكريم بحر في الجود .

٣- عناصر الخيال (١) :

أ - عامل التشابه : يذكر الشيء بالشيء والمشابه له .

ب - عامل التضاد أو التباين : وبضدها تميز الأشياء .

ج - عامل الاقتران الزمني ، والمكاني : حيث تستدعي الذاكرة عند الأديب

ما مر معه من أحداث في زمان معين ، أو في مكان محدد مثل الوقوف على الأطلال .

٤- فنون الخيال :

أ - تكثير القليل :

رماتي الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

ب - تكبير الصغير :

حين وصف القمر في القرآن الكريم بالعرجون القديم تكبيراً له .

ج - تصغير الكبير :

قال عمر بن أبي ربيعة :

و غاب قمير كنت أهوى غيوبه وروح رعيان ونوم سمر

د - تخيل المعنوي في صورة المحسوس :

قالت فدوى طوقان : " لأقبس منكم جمرة

لأخذ يا مصابيح الدجى من زيتكم قطرة "

^{١٧١} محمد محمد الساكح المرزوقي في النقد الأدبي الحديث ، ص ٧٦ - ٧٩ .

- هـ - تخيل المحسوس في صورة المعنوي المجرد مثل :
حروف الشاعر تنير لنا دروب العمر .
- و - تخيل المعنوي في صورة معنوية أقرب للوضوح :
الحب كالروح لا نستطيع العيش بدونه .
- ز - ابتكار شخصيات لا وجود لها في عالم الواقع في الأدب القصصي مثل
القصة والسيرة والمسرحية .

هـ - فوائد الخيال (١) :

- أ - الخيال وسيلة لتصوير العاطفة .
- ب - وسيلة الناقد المؤرخ في السيرة يملأها فجوات موضوعه أو مادته مثل
تصور الشخصيات الثانوية : المرافق ، الوصيقة ، الخادم ...
- ج - يكسب الخيال الأسلوب قوة وروعة تحببه إلى القراء ، ويجعله مشوقا .
- د - يحتاج الناقد للخيال لكي يعيش الظروف التي مرت بالأديب .
- هـ - يساعدنا الخيال العلمي على الانتقال إلى عوالم بعيدة في الزمان والمكان .
- و - يثير الخيال العواطف والأحاسيس عند القارئ .
- ز - يساعد الخيال القارئ على تصوير الحقائق المجردة تصويرا يجعلها أقرب
للفهم .
- ح - جمال تصوير الطبيعة ، فالشاعر يكتشف بعض نواحي الجمال التي قد لا
ينتبه إليها القارئ العادي .

(١) محمد محمد البرازي : في النقد الأدبي الحديث . ص ٨٠ - ٨١

- ط - الشعر عامة عمادة الصورة ، وإذا خلا من الخيال صار أقرب إلى النظم التعليمي في ألفية ابن مالك ، حيث الهدف توصيل الحقائق والأفكار ، ويصبح قريبا من النثر ولا يختلف عن النثر إلا بميزة الوزن .
- ي - تساعد الصورة على توليد المعاني المتكررة في نفس الشاعر ، وتوحي بالمزيد من التفاصيل للمتلقي والناقد .
- ك - يجدد الخيال الأسلوب في النص الأدبي ويبعد الملل عن نفس القارئ .

٦ - شروط الصورة الأدبية الجيدة :

- أ - اللون : فالصورة الملونة أفضل من عديمة اللون ، ويسمى في البديع العربي " بالتدبيح " تماما كما نفضل الصورة الملونة على الصورة العادية بالأبيض والأسود .
- ب - الحوار : المنبعث من الصورة إلى نفس المتلقي ، ويجب أن يكون مناسباً للموقف الذي تعبر عنه الصورة .
- ج - تجسيد الصورة للفكرة وتثبيتها في ذهنه ، فإذا استطاعت جعل المجرد على شكل محسوس فهي صورة ناجحة ، وهكذا تثبت العلاقة بين اللغة من ناحية والحواس الخمس التي تنقل الصورة للعقل من ناحية ثانية .
- د - تنوع الصور في النص من صورة مرئية إلى صور مسموعة ، ملموسة؛ لأن تنوعها يعني تنوع ما تثيره من أحاسيس في نفس المتلقي . ولأن إشراك أكثر من حاسة يزيد في توضيح الصورة ويثبت الفكرة في نفس المتلقي .

تحليل النص الأدبي

هـ - الصورة الموحية : تنتج عن خيال مبدع يقيم علاقات جديدة بين صور الطبيعة الممتعة ليسمو في آفاقها من ناحية ، والحالات النفسية من الناحية الثانية .

و - التنسيق والترابط بين صور النص : لأن عدم الترابط بين الصور يولد الغموض في التعبير ، ويوحى للقارئ بتفكك التفكير لدى الأديب وضعف الأسلوب نتيجة لعدم الوضوح في العلاقة القائمة بين الصور الهادفة إلى توضيح الفكرة أو المعنى الذي يقصد إليه الأديب .

ز - البعد عن الوهم في الصورة : ونعني به الصورة التي تفتقر إلى الانسجام والتنسيق مثل تصور حمار له جناح نسر .

ح - جمال الصورة : ينبع من دقتها في التعبير كما ترمز إليه في ذهن الأديب ، وفهم المتلقي لها .

ط - التجديد في الصورة : وهذا يعني البعد عن الصور التقليدية المألوفة التي صارت مبتذلة من كثرة الاستعمال .

ي - الصورة العميقة المغزى في الخيال الملحمي : وهي التي يمكن أن تفسر بأكثر من طريقة بتنوع الدارسين لها وتنوع ميولهم واستعداداتهم ، وهي عادة تتكون من مجموعة صور جزئية تشكل في مجموعها صورة متعددة الجوانب ، غنية بالتعبيرات والأحاسيس . ولهذا تدعى بالخيال الملحمي ونجدها عادة عند كبار الشعراء مثل قول امرئ القيس يصف فرسه :^(١)

(١) اللغة العربية - الثقافة العامة - ص ٤٧٥ .

تحليل النص الأدبي

على هيكل يعطيك قبل سؤاله أفاتين جرى غير كز ولا وان
كتيس الظباء الأعفر انضرجت له عقاب تدلت من شماريخ شهلان
يدافع أعطاف المطايا بركنه كما مال غصن ناعم بين أغصان
فالصورة العامية لسرعة حصانه ونشاطه تظهر من مجموعة صور فرعية ،
تشكل في مجموعها نشاط الحصان العربي الأصيل لتشير بطريقة غير
مباشرة إلى شجاعة فارسه امرئ القيس لأن الفرس من خيالها ، ولأن حسن
ترويض الفارس لفروسه يعني حسن استخدامه للسلاح ...

ومثل قول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد^(١) :

فتى مات بين الضرب والطعن ميته

تقوم مقام النصر إذ فاته النصر

وما مات حتى مضرب سيفه

من الضرب واعتلت عليه القتا السمر

وقد كان قوت الموت سهلاً عليه فجره

إليه الحفاظ المر الخلق الوعر

ونفس تعاف الموت حتى كأنه

هو الكفر يوم الروع أو دونه الكفر

فأثبت في مستنقع الموت رجلاه

وقال لها من تحت أخصك الحشر

تأمل هذه الأبيات الخمسة تجدها مليئة بصور فرعية تسجّم فيما بينها لترسم
صورة للبطولة في أسمى صورها ، ولتوضح معنى التضحية والشجاعة من
عدة جوانب هي ما نسميه بالخيال الملحمي .

^(١) اللغة العربية : الثقافة العامة : ج ١ ص ٤٨٤ .

ومثل قول المتنبي في سيفياته :

أتوك يجرون الحديد كأنهم

سرو بجياد ملهـن قوائم

خميس بشرف الأرض والغرب زحفه

وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فهى صورة ملتحمة الأجزاء تكون رقعة مترابطة كاملة لجيش كثيف العدد
والعدد .

ك - غزارة الصور وكثرة تردها بين مادية حسية ، أو معنوية خيالية بعيدة
لتناسب الفروقات الفردية لدى جمهور القراء والمتلقين .

ل - تنوع الانفعالات التي تثيرها الصور في النص بتنوع المواقف من حب
هادئ ، إلى ثورة ، وغضب ينتقل خلالها الأديب في صورته .

م - الصورة المدهشة : تبه القارئ إلى جمال الكون من حوله ولم يكن يعرفه .

٧ - الرمز : الرمزية SYMBOLISM

أ - المقدمة :

١ - الرمزية ثورة عارمة على قواعد الوضوح التي كانت تنادي بها
الكلاسيكية ، لأن الوضوح يعري الأشياء ويذهب جمالها ، وبركان على
العبودية الفكرية ، بركان جرف القواعد والتقاليد الأدبية المرعبة .

٢ - وقد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبالتقريب في عام
١٨٨٠ ، وإن كانت أصولها الفلسفية تتواصل مع فلسفة أفلاطون المثالية
فهم يرون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المحسوسة ، على أن

تحليل النص الأدبي

يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس ، ويستفيدون من معطيات الحواس ثم يردونها إلى معالم تجريدية نفسية^(١) ومن ثم يشخصون التجريدات ويضفرونها جدائل ألوان وظلال وموسيقى وروائح وأصوات لتصور الشعور في أروع مجاليه ، وفي أغواره العميقة القابعة في مغاور اللاوعي واللاشعور .

٣ - وهم كعادتهم يلهثون ثغبا وتعبا آملين الوصول إلى الحقائق التي لا نهاية لها في مادية العالم المحدود دأبهم في ذلك دأب الإنسان منذ وعى تواجده في الطبيعة .

٤ - ومن هذا المنطلق فالرمزية وليدة المعاناة الذاتية ، تسخر لخدمتها الحواس والإدراك مازجة بينهما .

٥ - تراسل الحواس وتجاوب معطياتها مبتغية الغاية الأولى والأخيرة : الجمال . فالجمال هدفها ومناها وغايتها ، مثل الوردة البيضاء تعرف لنا هادنا ، والوردة الحمراء تصدح بموسيقى صاحبة .

٦ - والرمزية في تفاعلها مع المرئيات والغيبيات وعوالم الأسطورة تنحو منحى الإيحاء المغلف بغموض محبب وكأننا نعلن على الملأ إفلاس العقل البشري وفقره وعجزه وعدم مقدرته على التحليل والغوص في أعماق النفوس وإدراك حقائقها الثرة .

٧ - ولذا فهي تربأ بنفسها أن تقع في أساخ البيانية الخطابية بوسائلها التقليدية من سخرية وتحويل ، وتبتعد جهدها عن المعاني الواضحة والمشاعر المحددة لأن ما تعبر عنه هو الحالات النفسية المركبة العميقة .

١- محمد عيسى حلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤١٩

- ٨ - ولا يهم الرمزي أن يصور لنا الحالة النفسية الواقعية التي يريد نقلها وإنما يكفي بإبداع الحالة النفسية بأسلوب الإيحاء والرمز ، وشخصه تطل وكأنها رموز يلقها الغموض ، ويكتنفها الإبهام .
- ٩ - وانطلاقاً من نظريتهم للأدب وأنه خلق وإبداع وإيحاء يلجأون يلجأون إلى الأساطير جاعلين منها وسيلة أو مبعضا يعالج المشاكل الفلسفية أو النفسية ، شريطة أن يخضعوا هاتيك الأساطير لمذاهبهم .
- ١٠ - والرمزي موسيقار مرهف الأحاسيس تشبيه الموسيقى ، ويسكره نغم الإيقاع ، وتخدّر مشاعره الانسجيمات الصوتية ، فهو لا يألو بتصديدها مستمداً منها غذاء وغذاء قارنه الروحي .
- ١١ - كل ما قد تقدم يسوقه لنا الرمزي في (هارموني) يزهو بوحدته العضوية .

ب - اتجاهاتها :

وللرمزية اتجاهات ثلاثة :

- ١ - إدراك الوجود الحسي عن طريق الوجود الذهني - الفعلي - الذي يصور لنا الوجود الحسي .
- ٢ - اتجاه باطني يتمثل في محاولة اكتشاف العقل الباطني واللاوعي .
- ٣ - اتجاه لغوي يختص بماهية وظيفة اللغة ، ومدى تفاعلها مع عمل الحواس ، وتواصل الحواس ، رغم أن اللغة - في نظريتهم - لا تعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية المتلقاة من المحيط الخارجي : البرعم الأحمر يتسم للشمس البيضاء . والرمل الأسود يلاعب الموج الأزرق .

ج - الرمزية العربية :

هذا ما نوجزه عن الرمزية الغربية ، ونحاول الآن الالتفات إلى الرمزية العربية ، التي تزهو بأعلامها وسعة إطلاعهم ، وعمق ثقافتهم وتنوعها . أما مميزات من تأثر بالرمزية من أدباء العرب وشعرانهم فهي :

- ١ - اعتماد الوحدة العضوية للقصيدة العربية فهي تعالج موضوعاً واحداً .
- ٢ - اعتمدوا على الأساطير اليونانية والحضارات الغربية .
- ٣ - الاعتماد على حدس القارئ لفهم النظم الشعري والتعمق في باطن الصورة ، وعدم الوقوف عن مظهرها الخارجي .
- ٤ - هندسة الصورة ، وغزارتها ، وغرابتها فهي تخالف المألوف دائماً .
- ٥ - الاعتماد على الموسيقى الداخلية الموحية لتفسير المعاني .
- ٦ - صدق التجربة ، وحرارة العاطفة .
- ٧ - الحنان على الطبيعة وتجسيد مظاهرها وكأنها إنسان عند نعيمة وجبران والشابي .
- ٨ - غناء آلام الإنسانية .
- ٩ - وحدة الوجود .
- ١٠ - وقد أصبح للمدرسة الرمزية - في يومنا - سمات نظرية محددة لا تختلف في أكثرها عما ورد في الرمزية الأوروبية كالوحدة العضوية للبناء وإبداع الرموز من الواقع والتراث والأساطير والاعتماد على حدس القارئ في تفسير النغم الشعري ، والعمق في التحليل ، وهندسة الصور ، وغزارتها ، وبوح الموسيقى والمعاني والعواطف ، وصدق التجربة .

١١- فالقصيدة الرمزية تكشف شديد للمعاني والأفكار والعواطف في لغة مصورة خصبة ، تلقي صفائر ظلال ساجية على الأزمة الداخلية التي يعاني منها الشاعر ، وعندما نتلمس مفاتيح الرموز تتفجر شحنات الرؤية الشعرية مرآيا لا تحصى ، ويتساق العمل الفني متسلسلا ضمن العلاقات المنظورة التي تقيم الوحدة العضوية المتنافية وقد بدأ الرمز عندنا متأثرا بالرمزية الفرنسية.

١٢- والكلمة بين أنامل الرمزي لها سحرها الخفي المتماوج مع الموسيقى في نظام دقيق فيصل المعنى إلى القارئ في غموض محبب أسر مسترفع عن الوصف المباشر الواضح .

١٣- وساح الرمزية واسع رحيب ، فهناك نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ، وبدر شاكر السياب وغيرهم كثير ، كثير .

١٤- وساحتها في مجال الأدب كبير كبير فقد اتسعت آمادها في فراهاته ممتدة ما بين الشعر الغنائي .. وحتى الشعر الموضوعي - التمثيلي .

وسنقف هنيهة عند مطلع قصيدة " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب ، الشاعر الرمزي الكبير :

عينك غابتا نخيل ساعة السحرة .

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .

عينك حين تبسمان تورق الكروم .

وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر .

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف .

فاللون الأخضر لم يذكره شاعرنا في عيني الحبيبة وإنما ترك لنا أن نفهم

ذلك . وشدة اخضرار هاتين العينين أدراكناهما في قوله ينأى عنهما القمر ...

فعيناها تكادان تكونان مدهامتين .

وقد عبر عن فرحته العارمة برؤية السعادة في عينيها بعبارة "تورق الكروم"
فالطبيعة تشاركه الفرحة الكبيرة فتقيم أعراسها وأعراس قلبه المحب المفتون
والأضواء والظلال والألوان تتشابك متمائلة .
فالحب أحال الدنيا مجموعة أضواء تسكب ظلها المشبوب بسنا الجهور ، السنا
المعانق للألق المتبعث من عيني الحبيبة .

ولكن ثمة حزن رقيق الغلالة يسربل هذا الجمال ، وثمة ألم لا ندري سببه في
هاتين العينين الجميلتين اللتين توحيان بهاته المعاني الغزيرة ..

وندع شاعرنا في جوه العابق بالشذاء والأنداء وتراسل الحواس لنقف قليلا
عند عتبة الغضب الحانق الذي يرسله سميح القاسم عبر قصيدته : " خطاب في
سوق البطالة " :

وعلى الأفق شراع ..

يتحدى الريح .. ويجتاز المخاطر ..

إنها عودة يوليسيز^(١)

من بحر الضياع

عودة الشمس ، وإنساني المهاجر .

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن أمله الكبير الذي لا يستطيع اليأس أن يطاله رغم
القهر والألم والهوان ، رغم الواقع المرير فرمز إلى أمله العظيم " بعودة يوليسيز " من
بحر الضياع .

(١) يوليسيز : بطل أسطوري حارب العالم كله وعاد إلى زوجته بلوب أحيوا ومن ما تذكركه الأسطورة الإغريقية .

تحليل النص الأدبي —

ونرى بأن سميح القاسم قد سخر القصيدة لغرضه ، فلا شيء محال . ولا بد من العودة يوماً ما ، مهما تباعد سمع الزمن ونأى عن سماع أصوات شجوه وأساه .

وأحب أن أهي هذه الومضات السريعة بتعبير رمزي أنيق لعمر أبي ريشة ، فهو لم يرد أن يصرح بأن الهوان قد سجد على حياته وإنما رمز إلى ذلك بقوله " السفح " :

أيها النسر هل أعود كما عدت ... أم السفح قد أمات شعوري ؟
د - الرمز : في البلاغة العربية يعني الكناية والتورية .

أ - فالكناية تعريفها : عبارة أو جملة لها معنيان : أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة ، لا يريده الشاعر غالباً . والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء ، والقراءة بين السطور للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر ، أو ما يسمى بدلالة العبارة مثل : كثير الرماد ، فالمعنى الحرفي غير مقصود . لكن البليغ مطالب بالبحث عن الدلالة مستعيناً بمعرفة ظروف النص ، ومعرفة العادات الاجتماعية التي كانت سائدة في زمن الخنساء .

ب - أقسامها :

تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ، أو المعنى المراد منها إلى ثلاثة أقسام

هي :

١ - كناية عن صفة : وهي في العادة تنقل المعنى العقلي مجرد الصفة إلى شكل مادي ملموس أو محسوس مثل : نؤوم الضحى ، كثير الرماد ، كناية عن الرفاهية ، والكرم .

٢ - كناية عن موصوف : وهي تأتي في اسم الذات لتحديد مكان وجود المعنى العقلي الجرد أو الصفة المراد التعبير عنها مثل قوله تعالى " في قلوبهم مرض " ^(١) لأن القلب مكان الاعتقاد .

٣ - كناية النسبة : وهي تجسيد المعاني العقلية الجردة ، لتصبح وكأنها مخلوقات حية تتحرك وتشعر وتحس بما مثل قول حسان بن ثابت رضي الله عنه في رثاء النبي صلى الله عليه وسلم :

لقد غيبوا حلما وعلما ورحمة
عشية علوه الثرى لا يوسد
فقد تحولت معاني الحلم ، والعلم ، والرحمة من التجريد إلى صورة إنسان يغطي بتراب القبر ، فكان المعنى العقلي الجرد أصبح متجسدا في صورة إنسان كأن نقول : " يسير الخلد في ركابه " .

ج - أقسام الكناية باعتبار الوسائط المتصلة بها : ^(٢)
تنقسم الكناية إلى أربعة أقسام هي :

١ - التعريض : إطلاق الكلام للإشارة إلى معنى آخر يفهم من سياق النص ، أو من ظروف الكلام مثل قولك للمؤذي : " المسلم من سلم الناس من لسانه ويده " ، تعريضا له بالمعنى لتعني أنك تنفي عنه صفة الإسلام ما دام مؤذيا .

٢ - التلويح : لغة : أن تشير إلى غيرك من بعد ، وبلاغة : كناية تكثر فيها الوسائط بلا تعريض مثل : صخر كثير الرماد .

^(١) سورة البقرة ، آية : ١٠ .

^(٢) البلاغة العربية في توهما الجديد : نكري الشيخ أمين .

٣ - الإشارة أو الإيماء : كناية قليلة الوسائط ترد علة المعنى المراد الدلالة عليه مباشرة كأنها توحى إليه ، وتشير له مثل قول أبي تمام يصف إبلاً :

أبين فما يزرن سوى كريم وحسبك أن يزرن أباسعيد

٤ - الرمز لغة : الإشارة بالشفقتين ، أو بالعينين ، أو بالحاجين ، أو الفم ، أو اليد ، أو اللسان ، و أكثر ما يكون ذلك في مواقف الخوف .

د- بلاغة الكناية : قليلة الوسائط لكنها خفية المعنى يفهمها المخاطب لمعرفة بحقيقة العلاقة بينه وبين صاحب الرمز ومرسله مثل :

وترميني بالطرف أي أنت مذنب وتقلينني لكني إياك لا أقلني

وقول نوبة الخفاجي الحميري في ليلي الأخيلية :

وكنت إذا ما زرت ليلي تبرقعت

وقد رابني منها صدود رأيتيه وإعراضها عن حاجتي وبسورها

٢- أما التورية : فهي كلمة لها معنيان أحدهما بليغ وهو المقصود :

قامت تظللني من الشمس شمس أعز علي من نفسي

هـ - الرمز في الشعر العربي الحديث :

لقد بالغ الشعراء المعاصرون من أنصار الشعر الحديث في اللجوء إلى الرمز

المبهم الغامض وهم في رمزهم يتأثرون بالمدارس النقدية الأوروبية المختلفة ، ولم يقلدوا مدرسة نقدية معينة ، ويحبل لمن يقرأ الشعر الحديث وكأن الشعراء أخذوا

من كل مذهب أدبي غربي أسوأ ما فيه من الغموض والإبهام ليضعموا به شعرهم ، فجاء محصولهم الشعري هجيناً مرقفاً ، فلا هو عربي الوضوح كما يحب العرب ،

ولا هو غربي الشكل واللسان كلية يجمع التناقضات الموروثة من الشرق والغرب معاً ، ومن هنا نرى الخصائص التالية ظاهرة في الشعر العربي الحديث منها :

- ١ - الحرص على الغموض والإبهام ، والإيحاء بالمعنى دون التصريح به ،
والبعد عن الوضوح الذي يحرص عليه العربي .
- ٢ - تطبق الرمزية الغربية مبدأ خالف تعرف ، لهذا فهي تعتمد على الغرابة في
التصرفات ، والشذوذ في التعبيرات .
- ٣ - الشاعر الرمزي ملهم متنبئ يتحدث بلسان عراف ساحر يحتمل كلامه أكثر
من معنى ليذكرنا بكلام عرافات الجاهلية .
- ٤ - تعتمد الرمزية الغربية على حالة الإشراق التي يصل إليها الشاعر بتأثير
المخدرات والعقاقير ليتدفق من ذاته الداخلية نحو العالم الخارجي .
- ٥ - يمزج الرمزيون بين معطيات الحواس الخمس مثل : الورد الدافئ ، والعيون
الحلوة ، والشمس الحنون
- ٦ - لغة الشعر الرمزي غريبة كلية عن لغة الناس المألوفة ، مثل لغة السحرة ؛
لأن الشاعر أكثر من ساحر ، وأخطر من مهرج ، وأندل من دجال .
- ٧ - تصر الرمزية الغربية على فقدان الصلة بين الكلمة ومدلولها ، لأن للكلمة
مدلولاً خاصاً بها عند الشاعر نفسه ، والقارئ مطالب بفهم مدلول الكلمة
والتعرف على معجم الشاعر نفسه ليكتشف المعاني الجديدة والمدلولات
المتكررة للكلمات كما يريدتها الشاعر .
- ٨ - إن الشاعر يعبر في شعره عن الحلم ، واللاشعور والعقل الباطن ، واللاوعي
عن طريق الرمز ، ولهذا يستحيل أن تطالبه بالوضوح في تعبيره .
- ٩ - الشعر الحر مثله الأعلى في نشيد الإنشاد من مزامير داود عليه السلام ، فهو
متأثر بلغة التوراة وأسلوب العهد القديم .
- ١٠ - ترى المدرسة الدادائية أن الشاعر طفل كبير ولغة الشعر تشبه لغة الطفل
عندما يعبر عن الجملة بكلمة وأسلوبه أقرب إلى لغة البرقيات فكلمة " بابا "

تعني عند الطفل كل ما له علاقة بالأب ، ولا يسأل عن الوضوح في التعبير وكذلك الشاعر .

و - أصناف الرمز :

صنف النقاد ^(١) الرمز في الشعر الحديث إلى ثلاثة أصناف هي :

١ - الرمز الشخصي : يبتدعه الشاعر لنفسه دون أن يبوح له للقارئ ، وعلى القارئ اللجوء إلى الظن والتخمين ليفهم رموز الشاعر ومثاله معظم شعر أدونيس وشركاه .

٢ - الرمز السياقي : وهو الذي يفهم من السياق مثل استعمال الحرار والخوابي عند سميح القاسم والنخلة في شعر محمود درويش .

٣ - الرمز التقليدي : الأسطوري ، والديني ، والتاريخي ، والشعبي ، مثل سيزيف أوليس جلجاماش

ز - دفاع الشعراء المحدثين عن الرمز الغامض المبهم المحير ^(٢) :

١ - يجعل الفكرة السهلة الواضحة ذات أبعاد عميقة .

٢ - يكسر النمطية والرتابة في لغة الشعر فيعطيها القوة في التعبير .

٣ - ينبه القارئ للبحث عن معاني الرموز ، والغوص في أعماق الخيالات البعيدة ؛ ليعوض عما فقدته الشعر من موسيقى داخلية وخارجية .

٤ - وسيلة تعبير تقترب من خيال الناس وأساطيرهم .

٥ - تعطي تفسيراً قريباً من المنطق الواقعي لما مر بالإنسانية في تجاربها الأسطورية القديمة .

^(١) عبد القادر أبو شريفة : مرجع سابق ص ٦٥ .

^(٢) عبد القادر أبو شريفة : مرجع سابق ص ٧٠ .

٦ - تكشف خفايا شخصية الشاعر ومخاوفها وآمالها إذا توفر محلل نفسي يجيد الأسلوب التحليلي في علم النفس .

٩ - الشعر والموسيقى :

١ - المقدمة : الموسيقى علم يبحث في الزمن والصوت ، ولهذا ينقسم إلى فرعين هامين هما :

أ - الإيقاع : ويدرس أجزاء الزمن ضمن مجموعات متكافئة تدعى إيقاع القطعة ، والميزان الإيقاعي في الموسيقى له ثلاثة احتمالات هي : $2/4$ ، $3/4$ ، $4/4$ أو الثنائي ، والثلاثي والرباعي ، وهي تقسيمات مبنية على رموز موسيقية توزع الزمن على النحو التالي :

١ - المستديرة : $\bigcirc = ٨$ ثوان .

٢ - البيضاء : $P = ٤$ ثوان .

٣ - السوداء : $= ٢$ ثانية .

٤ - ذات السن : $= ١$ ثانية .

٥ - ذات السنين : $= 1/2$ ثانية .

٦ - ذات الأسنان الثلاثة : $= 1/4$ ثانية .

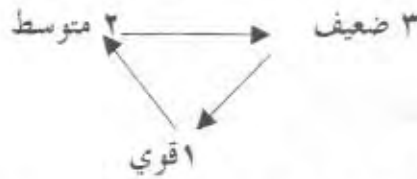
٧ - ذات الأربعة أسنان $= ٨/١$ ثانية .

وعندما نجد على النوتة الموسيقية $٤/٢$ نعي أن كل جملة موسيقية تعزف خلال

ثانيتين ، لتبدأ بعدها جملة ثانية مكافئة لها ، ويرمز لها $\uparrow \downarrow$ وهي تناسب الموسيقى العسكرية الحماسية والأهازيج والأناشيد الخفيفة ويقابلها في العروض العربي البحور الشعرية ثنائية التفعيلة وهي :

تحليل النص الأدبي

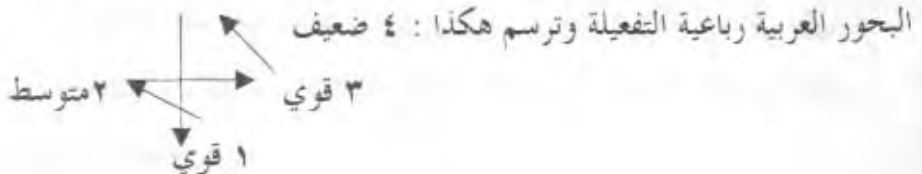
- ١ - بحر الهزج : على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيل
 - ٢ - البحر المجتث : اجتث الحركات مستفعلن فاعلات
 - ٣ - البحر المضارع: تعدد المضارعات مفاعيلن فاعلات
 - ٤ - البحر المقتضب: اقتضب كما فعلوا مفعولات مفتعلن
- وإيقاع $\frac{3}{4}$ يعني جملة موسيقية تعزف خلال ثلاث ثوان وترسم هكذا :



لتبدأ بعدها جملة أخرى موازنة لها وهي تناسب البحور العربية ثلاثية التفعيلة وهي :

- ١ - المديد : لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
- ٢ - الوافر : بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فاعلن
- ٣ - الكامل : كمل الجمال من البحور كامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن
- ٤ - الرجز : في أبحر الأرجاز بحر يستهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- ٥ - الرمل : رمل الأبحر تروية الثقبات مستفعلن مستفعلن فاعلن
- ٦ - السريع : بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مفعلات متفتعلن
- ٧ - المنسرح : منسرح فيه يضر المثل مستفعلن مفعلات متفتعلن
- ٨ - الخفيف : يا خفيفاً خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

- وإيقاع $\frac{4}{4}$ يعني جملة موسيقية تعزف خلال أربع ثوان ، وهي تناسب



تحليل النص الأدبي

وبعدها تبدأ جملة موسيقية أخرى معادلة لها وتناسب البحور الرباعية التالية

في العربية :

- ١- الطويل : طويل له بين البحور فضائل فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين
- ٢- البسيط : إن البسيط لديه ينسبط الأمل مستفعلين فاعلين مستفعلين فاعلين
- ٣- المتقارب: عن المتقارب حال الخليل فعولن فعولن فعولن فعول
- ٤- المتدارك أو المحدث :

حركات المحدث تنتقل فعولن فعولن فعولن فعول

ويقوم قائد الفرقة عادة بضبط إيقاع الآلات المختلفة المشتركة في العزف

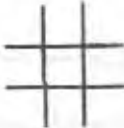
يعاونه ضابط الإيقاع على حسن التنسيق والانسجام الإيقاعي بين العازقين .

ب- النغم : ويعني طبقة الصوت الحاد مثل صوت الطفل ، والحشن الأجهش مثل صوت الشيخ ، وفي الشعر تقوم القراءة المعبرة مثل رفع الصوت أحيانا وخفضه أحيانا أخرى وتلوين النبرات مقام النغم في القطعة الموسيقية اعتمادا على النغم التابع من الروي والقافية ، فقافية الباء شديدة تناسب موضوعات الحرب والفخر ... بينما روي الراء الناعم تناسب الغزل ...

وإن تساوي التفعيلات والوزن في شطري البيت وتعادلهما الصوتي يوفر للشعر

العمودي عنصرين من عناصر الجمال هما التناظر ، والتوازي :

التناظر



التوازي

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين

مما يضيف على الشعر العمودي جمالا موسيقيا نابعا من الإحساس بالانسجام والتناغم أساسهما التوازي والتناظر في التفعيلات التي تترجم في الموسيقى إلى جمال موسيقية .

وعندما يحتل هذا القانون الجمالي شعر بفقدان الجمال وتأمل معي هذين



سترى أن الإحساس بالجمال في الشكل (أ) سيبه التوازي والتناظر ، بينما يغيب هذا الإحساس في الشكل (ب) لفقدان التوازي والتناظر .

ج- علما بأن البحور الشعرية يمكن أن تمر عبر الاحتمالات التالية :

١ - البحر التام : هو البحر الذي يستخدم الشاعر فيه جميع تفعيلات البحر مثل :

البيسط : إن البسيط لديه ييسط الأمل مستفعلين فاعلن مستفعلن فاعل

٢ - البحر المجزوء : هو البحر الذي يحذف فيه الشاعر ربع تفعيلات البيت أو

ثلثها مثل مجزوء الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن .

٣ - المشطور : هو البحر الذي يحذف فيه الشاعر نصف التفعيلات ، فكأنه قسم

البيت الواحد إلى قسمين كل منهما أصبح بيتاً مستقلاً مثل مشطور المحدث :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

٤ - المنهوك : هو البحر الذي يبقى فيه الشاعر على ربع تفعيلات البحر أو

ثلثها فقط ، بينما يحذف الباقي مثل : منهوك الكامل :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهذا النوع من البحور المنهوكة يقترب بنا من الشعر الحديث وتفعيلاته السريعة المختصرة ولهذا يكون لدينا في الوزن الشعري العربي $16 \times 4 = 64$ ، أربعة وستون وزناً بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك ، وفي هذا غني عن اللجوء إلى محور مستوردة من الشعر الأعجمي لأنها بعيدة عن ذوق الأمة وتراثها العريق .

د - الموسيقى في الشعر العربي

تنقسم الموسيقى في الشعر إلى قسمين هامين هما :

- ١ - الموسيقى الداخلية .
- ٢ - الموسيقى الخارجية .

١ - الموسيقى الداخلية

أ- تعريفها : وتعني بما النغم الناشئ عن انسجام الحروف ضمن الكلمة الواحدة عندما تتباعد مخارجها وتأتلف في صفتها مثل : بدأ ، شرب ، بينما تتنافر النغمات وتضعف الموسيقى الداخلية عندما تتقارب مخارج الحروف ، وصفاتها في : اضطرب اضطجع ، اضطبر ...

ب- وتنتج الموسيقى الداخلية من تناسق الكلمات ضمن الجملة العربية ، لأن

الكلمات المفردة قد تكون فصيحة منسجمة الحروف لكنها لا تتألف مع جاراتها من الكلمات في الجملة الواحدة بسبب تقارب مخارج الحروف وصفاتها فتصبح فاقدة للانسجام في موسيقاها الداخلية غير فصيحة مثل قول الشاعر :

وقبر حرب في مكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

فكل كلمة في البيت فصيحة في حد ذاتها لكنها فقدت جمال موسيقاها الداخلية

تحليل النص الأدبي

عندما وضعت إلى جانب كلمة مشابهة لها في مخارج الحروف وصفاتها فصارت ضعيفة الانسجام في موسيقاها الداخلية . ومثلها قول أبي تمام :

فاسلم سلمت من الآثام ما سلمت بسلام سلمى ومهما أورق السلم
ج- وتبعث الموسيقى الداخلية المؤثرة من تألف الجمل أو العبارات ضمن النص الأدبي بحيث تكون الجمل متناغمة متقاربة الوقع والإيقاع والنغم ولذلك عاب نقادنا على العباس بن الأحنف قوله :

ألا أيها الرقاد من نومكم هبوا هل يقتل الرجل الحبيب
فقالوا : الشطر الأول يمثل أعراي بشملته وجفائه ، بينما الثاني يمثل محتناً من سكان المدن الكبرى يخاف من آلام الحب لرهافة شعوره ...

و- وهي تدرس في التراث العربي الإسلامي تحت عنوان علم الفصاحة ، وهو مقدمة لعلوم البلاغة العربية والحد الأدبي المطلوب عند تحليل النصوص الأدبية .

هـ- أن نتوقف عند دراسة المستوى الصوتي من نظام اللغة لدى تحليل بنية النص لندرس مخارج الحروف وصفاتها لتقدم مدى مطابقتها للغرض العام للنص فمواضيع الفخر والموت والشدة تناسبها حروف الشدة : " أجلك قطبت وحرف الضاد " .

مثل قول المتنبي في الحرب :

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدى وما علموا أن السهام خيول
وقول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
تأمل هذين البيتين تجد أن ٧٠ - ٨٠ % من حروفهما من حروف الشدة .

بينما مواضع الغزل ووصف الطبيعة يناسبها حروف الفصاحة والليونة ،
" يرملون ، وحروف الصغير : س ، ش ، ص ، ز "

بينما قال البحري :

صنعت نفسي عما يذنس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس
وقال عمر بن أبي ربيعة :

أمن آل نعم أنت غداة فمبكر غداة غدا أم رائح فمهجر
أعد قراءة البيتين لترى أن ٦٠ - ٧٠ % من حروفهما من حروف " يرملون
أو حروف الصغير " وهذا يناسب الغزل ووصف الطبيعة .

ولذلك وصف شعر البحري أنه سلاسل الذهب لرقته ونعومة موسيقاه
ونغماته. بينما قالوا شعر المتنبي يرسم لك المعركة بأهوانها وطولها لشدة
موسيقاه الخارجية .

٦- يقاس الصدق النفسي الداخلي والإيقاع الداخلي بمعرفة نسبة حروف الهمس
" فخذ شخص سكت " التي تناسب الصدق العاطفي الهامس وموسيقى ذات
إيقاع هادئ .

بينما تناسب حروف الجهر الإيقاع الصاحب المناسب لموضوعات الخطابة
والفخر ، وإن كانت نسبة الصدق فيها تقل عما عليه في حروف الهمس ،
وحروف الجهر هي : " أ ، ب ، ج ، د ، ذ ، ر ، ز ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ،
ق ، ل ، م ، ن ، و ، ي " .

هـ - الإيقاع الداخلي في الشعر بين القديم والحديث :

١- الموسيقى : الموحية المنبثة من الصورة وتدرس الموسيقى التصويرية عبر
الخواص التالية :

تحليل النص الأدبي

أ - الحركة : أو الإيقاع وتسمى بالميزان في علم الموسيقى ٤/٢، ٤/٣، ٤/٤

ب - النغم : أو اللحن المميز في الصورة وهو ينتج عن العنصرين التاليين :

١- جرس الكلمات في مستواها الصوتي والصرفي ، مخارج الحروف وصفاتها ، والوزن .

٢ - نغم العبارات : من استفهام إلى نفي مدح أو ذم غضب ، فرح رفع الصوت خفضه القراءة المعبرة عن المعنى وهو ما يسمى بالقراءة التعبيرية .

٢- موسيقى السياق العام للنص حسب الموقف الذي يعبر عنه الأديب وهذا يعني ارتباط الخيال به ر عطف والتأثير عليها ، فالصورة تخلق لدى سماعها أو قراءتها أحاسيس معينة تدعوها بالعواطف ، مثل الحدائق والمناظر الجميلة تناسب الغزل .

٣ - التناسق بين الإيقاع والنغم ضمن الصورة وهذا يولد الشعور بالراحة والجمال لدى القارئ عندما يتأمل الحركة المنبعثة من الصورة المتحركة التي رسمها الشاعر .

أ - إن الوقوف على التفاعيل مضبوط في البحور التقليدية وهو بدون ضابط في الشعر الحديث حيث يكثر الشعراء الخدثون من الوقفات في أجزاء الأبيات أو العبارة بدون قاعدة واضحة محددة مقنعة .

ب- إن مراعاة عدد التفعيلات بدقة في الشعر التقليدي في كل شطر يوفر الشروط للتوازي والتناظر في الموسيقى الداخلية والخارجية معا بينما لا يراعي الشعر الحديث هذه الموازنة بين الأشرطة ولا في عدد التفعيلات وهكذا تضيع الموسيقى ، ويختلط الإيقاع على القارئ .

ج- البيت وحده معنوية متكاملة في الشعر التقليدي مكتمل المعنى أو الفكرة بنهاية البيت غالباً .

ولكن الشعر الحديث لم يتقيد بهذا ، فقد يقف الشاعر الحديث قبل إتمام المعنى وينسى نفسه والقارئ ليبدأ بفكرة جديدة ، أو معنى جديد ، ويقع القارئ في حيرة من الغموض المعتمد الذي أوقعه به الشاعر الحديث حتى ليكسَاد القارئ بحزم بأنه يلعب بالكلمات المقاطعة لتمضية أوقات فراغه .

د - الشعر التقليدي يقبل بتنوع التفعيلات داخل بيت الشعر .

بينما اعتمد الشعر الحديث وحدة التفعيلة فحسبنا عشرة بحر من ستة عشر بحراً بحجة قلم شاعر حديث ملهم !

لقد خسبنا البحور الثمانية التالية :

- ١ . البحر المجتث : اجتثت الحركات مستفعلن فاعلات
- ٢ . البحر المقتضب : اقتضب كما سألوا مفعولات مفتعلن
- ٣ . البحر المضارع : تعد المضارعات مفاعيلن فاعلات
- ٤ . الوافر : بحور الشعر وافرهما جميل مفاعلتن ، مفاعلتن فعولن
- ٥ . المديد : لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
- ٦ . السريع : بحر سريع ماله ساحل مستفعلن ، مستفعلن فاعل
- ٧ . المنسرح : منسرح فيه يضرب المثل مستفعل مفعلات مفتعلن
- ٨ . الخفيف : يا خفيفاً خفت به الحركا فاعلات مستفعلن فاعلات
- ٩ . الطويل : طويل له بين البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل
- ١٠ . البسيط : إن البسيط لديه يسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

هـ- إن الشعر الحر طريقة مفككة غامضة من الكلام يدل على فوضى في التفكير وقصور في فهم دور الشعر في التفاعل مع الجمهور ، ولا بد من تدارك النواقص التالية في بيته ليصبح شعرا :

٢- الموسيقى الخارجية

أ- تعريفها : ونعني بها الإيقاع الناجم عن البحر العروضي ، والروي وهو الحرف الذي يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة العمودية .
ب- تعريف القافية : وهي الجزء الأخير من بيت الشعر المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك واحد قبلهما .

وهذه الموسيقى سهلة الملاحظة والقياس بينما الموسيقى الداخلية تحتاج إلى ذوق ومران للإحساس بها والتفاعل معها .

ج- اين تدرس الموسيقى الخارجية ؟

والموسيقى الخارجية تدرس في المستوى النظمي عند تحليل النصوص . علما بأننا نجد الموسيقى الداخلية في الشعر والنثر معا ونتأثر بها . بينما ينفرد الشعر بالموسيقى الخارجية .

د- أوزان الشعر ، والإيقاع

١- واضح مما تقدم أن الإيقاع في الشعر العربي القديم العمودي واضح من خلال البحر العروضي ، والروي والقافية داخل بيت الشعر ، ونحصل على الإيقاع من خلال توالي التفعيلات على شكل يراعي قانوني التوازي والتناظر في علم الجمال .

- ٢- بينما يفقد الشعر الحديث هذا العنصر الموسيقي الهام ليقترّب من النثر العلمي في حين يحرص النثر الأدبي العالي على ما تسميه " بفن الازدواج والموازنة " حيث تتساوى العبارات في وزنها وفي نهاية كل عبارة على شكل سجع ، ولهذا يصبح للنثر وزناً متساوياً وروياً من خلال السجع فيقترّب من الشعر مثل قول عمر رضي الله عنه في رسالة لأبي موسى الأشعري : " آس بين الناس في وجهك وعدلك ومجلسك حتى لا ييأس ضعيف من عدلك ، ولا يطع شريف في حيفك " .

هـ - أوزان الشعر والقافية

- ١- يمثل الوزن أو البحر العنصر الأول من موسيقى الشعر ونعني الإيقاع وقد مرّ آنفاً .
- ٢- بينما تتكفل القافية الموحدة أو الروي بإعطاء النغم الموحد في القصيدة لتقابل وحدة النغم في المقطوعة الموسيقية مثل حرف الباء في قول أبي تمام يتكرر في نهاية كل بيت:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

و - التفاعل بين اللغة والمضمون والخيال الموسيقي في الشعر

العربي:

- ١- اتفق النقاد منذ القديم على أن البحور الثنائية أو المشطورة أكثر ملاءمة للموضوعات المتحركة تحركاً سريعاً كالمواقف الحماسية في الأهازيج والأناشيد.

تحليل النص الأدبي

- ٢- بينما تناسب البحور الرباعية الموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي .
- ٣- والبحور الثلاثة تناسب الموضوعات العامة من غزل ووصف للطبيعة ... وإن كان كثير من الشعراء لم يتقيدوا بهذا التقسيم .
- ٤- أما الخيال فهو خير وسيلة لتصوير الفكرة المجردة على شكل مادي ملموس وهو أقرب طريق للتأثير على الفكرة .
- ٥- علما بأن القصيدة الناجحة تحتوي على الجمل الفعلية لأن الفعل يوفر عنصري الحركة والزمن وعندما تقل نسبة الجمل الفعلية يعرض الشاعر عنها بالصور والعاطفة .

١٠- الشعر الحر

أ- تعريفه :

إن الشعر الحر طريقة مفككة غامضة من الكلام يدل على فوضى في التفكير وقصور في فهم دور الشعر في التفاعل مع الجمهور ، بدلا من تدارك النواقص التالية في بنية ليصبح شعرا .

ب- أهم ما ينقص الشعر المسمى بالشعر الحر ليصبح شعرا :

- ١- الانتظام في التفاعل والقوافي .
- ٢- توقيت الأسطر وعددها ونحن نرى بعضهم يجمع في قصيدة واحدة جميع أنواع البحور الخليلية ليطلع علينا بقصيدة عصماء حديثة محدثة على البحر الأسود حيث يصب نهر الدومنا .
- ٣- وحدة التفكير ليعالج الشاعر المحدث فكرة معالجة واضحة بدون التستر بالتقية والرمز الشخصي لأن زمن العرافين والكهان والسحرة انتهى قبل

تحليل النص الأدبي

أربعة عشر قرناً بتزول محمد صلى الله عليه وسلم . ونظمتن جمهور
الباطنية بأننا صرنا على وعي بالأعيانهم وخز عيالاتهم بعدما تعلمنا الدروس
من التجارب المرة المريرة مع عقدتهم خلال ثلاثة عقود فهي كافية .

٤- إن القارئ للشعر الحديث يفقد الاحساس بوحدة الايقاع والنغم نتيجة
لتعدد القوافي والروي وتغير طول الشطر بين التام والمجزوء والمشطور
والنهوك .

٥- لقد حاول بعض الانجليز تقليد العروض العربي فأحقق فلا حاجة بنا لبذل
الجهود المضنية لتطوير الأذن العربية للايقاع التاننتري الساكسوني ؛ فلكل
أمة مزاجها وثقافتها وكفى الله المؤمنين شر الوقوع في الحيام
الانجلوساكسوني .

٦- إن محاولات التزيق والتلزيق لترويح بضاعة الشعر الحر الحديث المحدث
لن يكون مصيرها بأفضل من مصير دعاة الشعر العامي في قرون التخلف
من القواما والكان كان والرجل ..
وهم على أية حال بارعون في الرجل والديكة وهناك لن يراهم شاعر
شاعر . وهنينا لهم رفقة العجز .

١- الأسلوب :

- تعريفه :

هو اللغة التي يستخدمها الكاتب أو الشاعر لتوصيل أفكاره وعواطفه ، وخياله
لى قرانه .

عند تحليل النص ندرس في المستوى الأسلوبى القضايا التالية :-

١- التقديم والتأخير .

٢- الحشو .

٣- الخبر والانشاء .

٤- المحسنات البديعية .

٥- الجمل الاسمية والجمل الفعلية .

جدول رقم (١) : جدول انقسام الجملة إلى اسمية وفعلية

الجمل الفعلية			الجمل الاسمية	
فعل	الفعل	الفعل	بعد دخول إن	العادية قبل دخول إن
الأمر	المضارع	الماضي	وأخواتها	وأخواتها

جدول رقم (٢) : انقسام الجملة العربية إلى خبرية وإنشائية

ب- الجمل الإنشائية			أ- الجمل الخبرية		
٢- الإنشاء غير المطبوع			١- الإنشاء المطبوع		
المدح أو الذم	التعجب	الشرط	النهي والرجاء	النداء	الاستفهام
			النهي	الامر	التكارية
			فاكثر	مؤكد	واحد
				طليبة	
				المؤكد	التثنية بدون توكيد خبر ابتدائي
					المنفية

ب- التعليق على الجداول :

- ١- ثم نعلق على الجدول من حيث نسبة توزع جمل النص بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية ؛ لأن الأسلوب العربي يكون أقوى وأجمل كلما زادت نسبة الجمل الفعلية في النص ؛ لأن الفعل عمل وزمن بينما الجملة الاسمية تعطي للقارئ انطباعا بالسكون والجمود .
 - ٢- ثم نعلق على الجمل الاسمية العادية المثبتة دون توكيد والمؤكددة بأن وأخواتها ومحاولة ربط هذه النسبة بظروف صاحب النص وما يدل عليه من موقفه إزاء الظروف المحيطة به .
 - ٣- ويجب تحليل طريقة توزيع الجمل الفعلية الماضية والمضارعة ، والأمر لربطها باهتمام الشاعر بماضيه أم بحاضره ، أو بمستقبله ولا بد أن هناك أسبابا تدفع بالكاتب أو الأديب لتوجيه جل اهتمامه للماضي حيناً وللمستقبل حيناً آخر .
 - ٤- وجملة فعل الأمر تدل على مكانة صاحب النص من الجمهور الذي وجه إليه الخطاب اللغوي فهي جمل كثيرة عندما يكون في موقف القيادة والتوجيه ، بينما تقل نسبتها عندما يكون في موقف المراقب أو المتفرج .
- كما ندرس توزيع الجمل بين خبرية وإنشائية :
- ٥- ثم نعلق على الجدول الثاني من حيث نسبة توزيع الجمل بين خبر وإنشاء ، علماً بأن الأسلوب المشوق يقتضي أن تتعادل نسبة الخبر والإنشاء حتى لا يمل القارئ أو السامع ، لأن المبالغة في استعمال أحدهما يفقد الأسلوب جماله ويدفع بالقارئ إلى السأم والملل .

٦- ثم يعلل سبب توزع الخبر بين نفي وإثبات وتوكيد وربطه بنظرة صاحب النص لجمهور المتلقين للنص لأن المتردد عادةً يحتاج إلى توكيد الخبر بمؤكد واحد وهو الخبر الطلبي ، والمعاند بحاجة إلى مؤكدين فأكثر وهو الخبر الإنكاري وفي الإنشاء يستحسن استعمال أكثر من أسلوب ليبقى الأسلوب حيويًا قويًا ...

٧- ثم ندرس التقديم والتأخير ونعني المرات التي اضطر فيها الأديب إلى الاستعانة بهذا الأسلوب بدون ضغط قواعد اللغة في تركيب الجملة وإنما كان التقديم والتأخير لأسباب نفسية أو اجتماعية لا بد من التعرف إليها .

٨- ويدقق النص لمعرفة الحشو وهل استعمله الأديب أم لا ؟
علمًا بأن الحشو هو الكلام الذي يزيد عن حاجة المعنى ولكن الشاعر يضطر إليه لاكمال الوزن مثل قول حسان :

بطيبة رسم للرسول ومعهد منير وقد تعقو الرسوم وتهمد
٩- وأخيرًا نرصد المحسنات البديعية في النص سواء المحسنات اللفظية أو المعنوية مثل : الجناس والطباق ، والمقابلة ، والازدواج والموازنة ، والتدريج والترصيع . وهي أدوات تجميل الأسلوب العربي .

١٢ - الخاتمة أو تقويم النص الأدبي^(١):

تلخيص موجز لرأينا في عناصر الأدب العربي كما مرت معنا خلال الدراسة من فكرة ، وعاطفة وخيال وموسيقى وأسلوب ، ويجب أن تكون بلغة مرنة بعيدة عن التطرف والأحكام القطعية . وهي مرحلة تقويم النص الأدبي :

^(١) ريتيه ويليك أوسن وآرين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، ط ٣ . بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨٥ ، ص ٢٥٤ - ٢٦٦ .

جدول رقم ٣ مراحل دراسة النص الأدبي

١ الفكرة	٢ العاطفة	٣ الجمل	٤ الموسيقى	٥ الأسلوب
<p>أ. تلخيص الفكرة</p> <p>ب. طرح الأسئلة التالية</p> <ul style="list-style-type: none"> والاجابة عنها مصادرها قيمتها ترتيبها صحتها من الناحيتين العلمية، والفلسفة. قديمة أم جديدة هل قدمت بوضوح المدى عن الافكار النادرة. 	<ul style="list-style-type: none"> هل هي صادقة؟ هل هي سوية أم شاذة؟ ما قيمتها؟ ما درجة عمق العاطفة؟ هل هي منسجمة مع افكار النص تنوع العاطفة وسعة جوانبها تنوع الانفعالات. 	<p>شروط الصورة الأدبية الجيدة:</p> <ul style="list-style-type: none"> الصورة اللغوية الصورة العميقة المغزى في الجمل الملامحي غزارة الصورة الصورة المدهشة تجسيد الصور للفكرة تنوع الصور في النص الصورة الموجبة التسويق والترابط بين صور النص المدى عن الوهم في الصورة جمال الصورة التجديد في الصورة. 	<ul style="list-style-type: none"> الموسيقى: الحركة أو الإيقاع في النص النغم أو المدح المنبج في النص الموسيقى المداخلية جرس الكلمات في النص انسجام الحروف ضمن الجملة تألف الجمل والعبارات في النص حروف فصحى ببعض سكت تفيس الصديق النفسي البحر العروضي الروي القافية 	<ul style="list-style-type: none"> اجمل الاصحية والفعلية الاصحية المؤكدة وغير المؤكدة اجمل الفعلية: اللامحي، المضارع، والامر اجمل خبرية والاشائية خبر المنفي، المثبت المؤكدة: المفكحي، والانكاري، التقديم والتأخير اطشو الخصات البدئية

تحليل النص الأدبي

<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>
<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>
<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>
<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>	<p>الأسلوب الخطاب الزمان المكان البيئة</p>

الفصل الثاني

مراحل تحليل النص الأدبي

نظرياً وعملياً

بعض النماذج
ووجهات النظر
في الأدب

مراحل دراسة النص الأدبي

أ - تشكيل النص وضبطه .

ب- الجو العام للنص :

ونعني به حياة الشاعر والمناسبة على أن يكون مختصراً موجزاً قدر الإمكان فلا يتجاوز عشرة أسطر خمسة لحياة الشاعر وخمسة للمناسبة ، وتتناول الجانب الذي له علاقة بالنص دون الحديث عن النواحي الأخرى التي لا علاقة لها بالنص .

ج - تقسيم النص إلى أفكار مهمة :

يقراً المدارس النص ثم يحاول أن يضع مخططاً عاماً لأهم الأفكار الواردة في النص ، ويجب أن يكون هذا المخطط مختصراً بحيث لا تزيد عن ثلاث إلى خمس أفكار مثل نص البارودي :

٠١ الأبيات من ١-١٥ يصف خيال ابنته سميرة عندما رآها في منامه بعد وصوله إلى جزيرة سرنديب .

٠٢ الأبيات من ١٦-٢٤ يصف وقع الخيال على نفسه .

٠٣ الأبيات من ٢٥-٥٠ مجموعة من الحكم يسوقها الشاعر للقراء من خلال تجربته .

٠٤ الأبيات من ٥١-٦٧ يعود الشاعر لمنجاة نفسه وبعدها بالفرج بإذن الله

د - الشرح اللغوي للنص :

في هذه المرحلة يقوم المدارس بتحويل النص الشعري إلى نص نشري مع استبدال الكلمات الصعبة بكلمات أسهل ليسهل فهم معاني النص ، وأفكاره

تحليل النص الأدبي

على الدارسين ويجب أن يكون الشرح موجزاً يؤدي المعاني الشعرية بدون زيادة أو إسهاب مثل الأبيات السبعة والستين تشرح في حدود ثمانين سطراً .

- نقد الأفكار :

ونعني به نقد الأفكار الجزئية الواردة في النص عبر مرحلتين مهمتين هما :

١ . تلخيص الفكرة في أقل عدد ممكن من الكلمات .

٢ . مناقشة الفكرة عن طريق الإجابة على الأسئلة التالية :

أ . مصدر الفكرة : إما حياة الشاعر أو المطالعة .

ب . أهمية الفكرة : تقاس أهمية الفكرة أو قيمتها بعدد المهتمين بها وكلمة

زاد عدد المهتمين بها زادت قيمتها ، فالفخر

يهم الشاعر نفسه فقط ، والغزل يهم اثنين الشاعر ومحبوبته ، وشعر

القبيلة أقل قيمة من الشعر الموجه للإنسانية ولهذا فإن الأفكار الخالدة

هي الأفكار التي تم الناس جميعاً في كل زمان ومكان مثل قوله تعالى :

" وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم " .^(١)

ج . ترتيبها : يجب أن ترتب الأفكار ترتيباً منطقياً مقنعاً وأن تأتي في مكانها

المناسب .

د . صحتها : تناقش صحة الفكرة من ناحيتين :

١ . الناحية العلمية وهذه لا نهمنا كثيراً في الأدب .

٢ . الناحية العاطفية أو النفسية وهي التي نهم بها حتى لو تعارضت مع

الناحية العلمية مثل قول المتنبي :

^(١) سورة الحجرات آية : ١٣ .

تحليل النص الأدبي

وما شرقي بالماء إلا تذكراً
لماء به أهل الحبيب نزول
فالشاعر هنا يشرق بالماء عندما يتذكر أحبته وهذه الفكرة مرفوضة
علمياً لكنها مقبولة من الناحية العاطفية أو الأدبية .

هـ . قديمة أم حديثة ولها معياران :

١ . الزمن الذي يفصلنا عن صاحبها .

٢ . صلاحيتها للعمل بما فقول دريد ابن الصمة :

وهونٌ وجدي أنما هو فارط أمامي وأني وارد اليوم أو غد
فحنن نقول : لقد مضى قبلنا من رحمة الله وستلحق به عاجلاً أو
أجلاً .

و . هل الفكرة مبتكرة ، جديدة أم تقليدية .

و - دراسة العاطفة :

تتم دراسة العاطفة في النص عبر الإجابة عن الأسئلة التالية :

١ . هل كانت العاطفة صادقة ؟ بدليل أنها أثرت في القارئ لأنهم في علم
النفس يقولون ما يصدر من القلب يصل إلى القلب ، وما يخرج من
اللسان يقف عند الآذان .

٢ . هل العاطفة سوية أم شاذة ؟ والمعيار هنا هو الدين والعرف الاجتماعي فلا
يجوز أن نتسامح مع العواطف الأنانية والشاذة التي تقدم المجتمع .

٣ . ما هي قيمتها ؟ وتقاس قيمة العاطفة بدورها في بناء مجتمع قوي متماسك
ولهذا تقدر تقديراً عالياً عواطف حب الوطن ، وطاعة الوالدين .

ز - النقد البنيوي للنص :

في هذا المستوى لتعامل مع النص على أنه نظام لغوي له المستويات الفرعية التالية :

- ٠١ المستوى الصوتي : وندرس فيه ما يلي : مخارج الحروف وصفاتها وخصوصاً حروف (أجلك قطبت) لموضوعات الشدة وحروف (يرملون) لموضوعات الغزل ووصف الطبيعة ... وحروف (الجهر والهمس) لقياس الصدق في العاطفة علماً بأن الحروف الهامسة (فتحته شخص سكت) ، تناسب العاطفة الصادقة ، بينما بقية الحروف المهجورة تناسب مواضيع الخطابة لكن نسبة الصدق العاطفي فيها قليلة لأن الإنسان عادةً يتكلم بصوت هادئ عندما يكون صادقاً ولا يضطر لرفع صوته إلا عندما يشعر بأن كلامه مشكوك فيه .
- ٠٢ المستوى الصرفي :

وندرس فيه الكلمات من حيث سهولة فهمها وقلة الكلمات الصعبة التي تحتاج إلى معجم لمعرفة معانيها . وندرس أيضاً العلاقة بين وزن الكلمات والمعاني الدالة عليها لأن الأوزان المزيدة في العربية لها معانٍ محددة ويمكن حصر الأوزان الواردة في النص لمعرفة مدى اتفاقها مع الجو العام للنص مثل : قَدَمْ أصعب بكثير من قَدِيم . كَسْرٌ أصعب بكثير من كَسَرٌ .

٠٣ المستوى النحوي :

ونعني به دراسة الجملة العربية من حيث النقاط التالية :

١ . الجمل الاسمية والجمل الفعلية .

٢ . وتقسّم الجمل إلى :

تحليل النص الأدبي

جدول رقم (١) : انقسام الجملة الى اسمية و فعلية

الجملة الاسمية		الجملة الفعلية	
العادة قبل دخول ابن واخواتها	بعد دخول ابن واخواتها	الفعل الماضي	الفعل المضارع

٢. وتنقسم الجملة الى

أ- الجملة الجوزية				ب- والجملة الإنشائية			
نفس	مشت ابتدائي	مؤكد		١- طلبي		٢- غير طلبي	
بدون تركيد	طلبي	إنكاري	أمر	دعاء	نهي	استعظام	تسليم
	مؤكد واحد	مؤكدان فأكثر				شروط	مدح
						توبيخ	تذم

٣. التقديم والتأخير : طبقاً لقواعد بناء الجملة العربية وكما كانت الجملة التي لجأ فيها الأديب إلى التقديم والتأخير نادرة كلما كان الأسلوب أقوى وأجمل لأن لجوء الأديب إلى التقديم والتأخير بكثرة يفقد الأدب وضوحه وجماله ويصبح الأسلوب ركيكاً ولذلك يفضل الإقلال منها قدر الإمكان.

٤. الحشو : وهو الكلام الذي يزيد عن حاجة المعنى ولكن الشاعر يأتي به

غالباً لتكميل الوزن وهو عيب خطير مثل قول حسان بن ثابت :

بطيبة رسم للرسول ومعهد منير وقد تعفو الرسوم وتهمد

٥. أحسنات البيديعة : اللفظية والمعنوية مثل الجناس والطباق والمقابلة والتورية ...

٥٤ المستوى الدلالي أو المعجمي : وندرس فيه تطور دلالة الألفاظ في النص عن طريق

بيان طرق هذا التطور مثل : تعميم الخاص ، وتخصيص العام ، الارتقاء

بالمعنى (السموم) الانخفاض في الدلالة أو السير نحو المعاني المتضادة أو

مراعاة العرف الاجتماعي .

٥٥ المستوى البياني : وندرس فيه الخيال أو الصورة في النص عن طريق معرفة فنون

علم البيان من البلاغة العربية وهي : التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، المجاز المرسل ،

والمجاز العقلي .

٥٦ المستوى الكتابي : وندرس علامات الترقيم والإملاء والخط .

٧. المستوى النظمي : وهو خاص بالشعر ويدرس عروض الشعر وموسيقاه الخارجية من البحر العروضي والروي . والقافية ، والزخافات ، والعلل .
٨. الخاتمة : وهذه خلاصة موجزة لما مر معنا في النص تلخص رأي الدارس بإيجاز في عناصر النص الأدبي وهي : الأفكار ، العاطفة ، الخيال ، الموسيقى ، الأسلوب .

الحبشي الذبيح للشاعر إبراهيم طوقان

... هذه الديكة الحبشية أو الديكة الهندية .. إذا شئت .. التي يذبحونها على رنين الأجراس وأفراح العيدين لتكون (عروس المائدة) تعمل فيها المدى تقطيعاً وتشذيباً لتمتلي بها البطون مروية بكنؤوس الخمر من بضاء وحمراء ... كذلك هي الأمم المغلوبة على أمرها كانت ، وما برحت " عروس الموائد " شأن " الحبشي الذبيح " أما ريشه فتحشيشى به الوسائد ، وأما لحمه فتحشيشى به البطون .

جريدة البرق ١٩٣١

برقت له مستولة تتلهم	أمضى من القدر المتاح وأغيب
حزت فلاحاً الحديد مخضب	بدم ولا تحر الذبيح مخضب
وجرى يصيح مصفحاً حيناً فلا	بصر يزوغ ولا خطى تتكذب
حتى غلت بي ربيبة فسألتهم	خان السلاح أم المنية تكذب
قالوا حلوة روحه رقصت به	فأجبتهم ما كل رقص يطرب
هيئات ، دونك قضى ، فإذا به	صعق يشرق تارة ويفرب
وإذا به يزور مختلف الخطى	وزكيمة متورة تنصب
يعدو فيجذبه العياء فيرتضى	ويكاد يظفر بالحياة فتهرب
متدفق بدمائه متقلب	متعلق بدمائه مؤثرب
أعداؤه يدعى حلوة روحه ؟	كم منطلق فيه الحقيقة تقلب
إن الحلوة في من متلظ	شربها ليشررب ما الضحية تسكب
هي فرحة العيد التي قامت على	لم الحياة ، وكل عيد طيب

١. الجو العام للنص

أ. حياة الشاعر : الشاعر إبراهيم طوقان من نابلس ولد مع بداية هذا القرن ، وتلقى تعليمه الثانوي في فلسطين ، ثم التحق بالجامعة الأمريكية في بيروت ونال فيها الإجازة في الآداب .

ب. المناسبة : من عادة الطوائف المسيحية أن تذبح الديكة الحبشية أو الديكة الهندية — إذا شئت — بمناسبة أعياد الميلاد المجيدة ؛ لتكون عروس المائدة تعمل فيها المدى تقطيعاً وتشذيباً ؛ لتمتلي بها البطون مروية بكؤوس الخمر ، وهكذا حال الأمم المغلوبة على أمرها فهي ما برحت عروس الموائد شأن " الحبشي الديبح " ، أما ريشه فتحشى به الوسائد ، وأما لحمه فتحشى به البطون كما قالت جريدة البرق في تقديم القصيدة عام ١٩٣١ .

٢. تقسيم النص إلى أفكار هامة

أ. الفكرة الأولى في الأبيات من ١ - ٩ : وصف لحركات الديك الديبح حال ذبحه ، وكيف استمر في لحظات النزاع الأخير محاولاً التمسك بالحياة والحركة حتى آخر قطرة من دمه .

ب. الفكرة الثانية في البيتين ١٠ - ١١ : ترى العامة أن حركات الديك بعد ذبحه تعبير عن حلاوة الروح ، ولكن الشاعر يراها منطقاً مقلوباً فهي حلاوة الطعم في فم الأكلين الشرهين .

^{١١} ديوان إبراهيم طوقان ص ٤٣٢ - ٤٣٤ .

ج. الخاتمة : حكمة في البيت الثاني عشر هذه طبيعة الحياة آلام الضعاف أفرح للأقوياء .

٣ . الشرح اللغوي للنص

أ. لقد أحضر أهل البيت السكين الحادة المسنونة لذبح الديك الجبشي ليلاقي قدره وتنتهي حياته ، وهي قد حزت رقبتة من الوريد إلى الوريد بسرعة لم تجعل الدم يعلق بمخيد السكين المسنونة ، ولهذا بقي الديك الذبيح لحظات يجري ، ويصيح مصفقاً بجناحيه كأنه ما يزال حياً وكانت خطواته ما تزال متوازنة ، حتى غلبت الشكوك شاعرنا فسأل صاحب البيت إن تم ذبح الديك فعلاً ؟ فأجابه لا شك يا صاحبي فما تراه من حركات هو التعبير العملي عن حلاوة الروح وهي تفارق جسده وقد دفعت به للرقص كما تراه ، فكان جواب الشاعر : ما كل رقص يدل على الطرب ، وقد بعدت هذه الفكرة عن الصواب بدليل أن خطوات الديك المذبوح صارت مضطربة تشرق مرة وتغرب أخرى بينما دمه يسيل ملاحقاً خطواته حتى يصيبه التعب ، فيرتمي وهو ما يزال مصراً على التمسك بلحظات الحياة الهاربة يحاول التثبيت بها خلال وثبات يترقب بها ما تبقى من دمه لتنتهي وثناته مع نهاية حياته .

ب. وهنا يتساءل الشاعر هل صحيح أن حلاوة الروح هي سبب الوثبات والحركات ؟ أم هو منطوق مقلوب عبّر عنه آكل شره ليسوع شناعة فعله وهو يأكل بشره لحم الديك المذبوح ويسكب معها في جوفه الخمرة !

ج. وانتهى الشاعر إلى الجواب : إن الحياة في هذا الكون يحكمها منطلق القوة ولذلك يرى الأقوياء أن أفرائحهم لا تتم إلا بقتل الضعاف ، وكل عام والأقوياء بخير .

٤ . نقد الأفكار

الفكرة الأولى وصف منظر الديك الذبيح وهو يفارق الحياة .
مصدرها : تجارب الشاعر في الحياة وخبراته اليومية .
قيمتها : دليل على رقة شعوره وتأثره بما يرى حوله من أحداث مؤثرة
تحصل للناس وللحيوانات .
ترتيبها : جيد فهي تكاد تكون قصة شعرية قصيرة .
صحتها : صحيحة نراها عند ذبح الطيور في الحياة اليومية المعتادة ، ولكن
الشاعر المرهف الحس هو الذي يتفاعل مع هذا الفعل المعتاد .
قديمة أم جديدة ؟ تحصل كل يوم قديماً وحاضراً ومستقبلاً ، مبتكرة أم تقليدية ؟
مبتكرة لأن الشاعر ربط بين ما يحصل للحيوان الضعيف من تعذيب وذبح
وبين ما يقع في شعوب العالم الثالث على يد الجبارة في هذا العالم الذي لا
يرحم الضعاف ولا يأبه لتأوهاهم .

٥ . نقد العاطفة

أ . العاطفة صادقة ، لأننا تأثرنا بها من خلال الوصف الموحى للحادثة وما تولد
عنه من انفعالات مؤلمة للشاعر .
ب . سوية لأنه ربط بين مصير الضعيف سواء أكان إنساناً أم حيواناً .
ج . قيمتها عالية لأنها تنبه الأجيال الصاعدة إلى ضرورة التسلح بالقوة للمطالبة
بالحقوق التي اغتصبها الأقوياء ؛ ما دام منطق الكون هو منطق القوة .

٦. النقد البنيوي للنص

أ. المستوى الصوتي : تقارن بين مجموعتين من الأصوات هما :

جدول توزيع تكرارات الحروف العربية في المستوى الصوتي :

حرف	تكرارات	مجموع التكرارات	عدد
ح		39	
ا		33	
س		39	
ت		01	
ث		03	
ج		17	
ح		06	
خ		10	
د		07	
ذ		24	
ر		05	
ز		05	
س		03	
ي		07	
ع		07	
ص		05	
ط		02	
ظ		09	
ع		04	
م		12	
ن		11	
ي		10	
ل		37	
م		27	
ن		22	
هـ		20	
و		21	
ي		35	

تحليل النص الأدبي

- مجموع تكرارات الحروف في مقطوعة إبراهيم طوقان هو : ٤٢٦ حرفاً .

- مجموع تكرارات حروف الشدة "أجدك قطبت" :

أ ، ج ، د ، ك ، ق ، ط ، ب ، ت

$$٣٩ + ٣٣ + ٥ + ١٦ + ١٠ + ١٠ + ٣ + ٣٩$$

= ١٤٥ حرفاً ، وهي نسبة تعادل ٣٣% تقريباً وهي قريبة من نسبة تكرارها

$$\text{الطبيعية } ٢٨/٨ = ٣٥\% \text{ تقريباً .}$$

- ومجموع تكرارات حروف اللينة ، والفصاحة ، والذلاقة :

ي ، ر ، م ، ل ، و ، ن

$$٢٢ + ٢١ + ٣٧ + ٢٧ + ٢٤ + ٣٩$$

= ١٨٠ حرفاً ، وهي نسبة تعادل ٤٠%

$$\text{بينما نسبة تكرارهما الطبيعية } ٢٨/٦ = ٤٦\%$$

وتضاعف نسبتها يدل على ضعف موقف الشاعر ، وقلة حيلته أمام ذبح الطير

المسكين بدون ذنب ارتكبه ، استجابة لشهوة الأقوياء ، وجبروتهم ، وحاله تطابق

حال الشعوب المستضعفة في العالم الثالث .

- ومجموع تكرارات حروف الهمس "فتحده شخص سكت" :

ف ، ت ، ح ، ه ، ش ، خ ، ص ، س ، ك ، ت

$$٣٩ + ١٠ + ٥ + ٧ + ٦ + ٣ + ٢٠ + ١ + ١٧ + ١٢$$

= ١٢٠ حرفاً ، وهي نسبة تعادل ٣٥%

$$\text{بينما تكرارهما الطبيعية } ٢٨/١٠ = ٣٥\%$$

وهي نسبة تقترب من النسبة الطبيعية لتكرارات الحروف ، وهي تدل على

ارتفاع نسبة الصدق النفسي الداخلي لدى الشاعر ، فهو يعبر عن أعماق شعوره

بدون مجاملة أو خوف ، وهي حالة نادرة في شعرنا الغنائي ؛ وهذا دليل صدق

عاطفة الشاعر ، وصدق تأثره بالموقف ؛ لأن أصدق الحديث ما كان هامساً نابعاً من أعماق القلب .

ب. المستوى الصرفي : تتلَهَّب : تتفَعَّل صوت الوزن يوحى بالشدة التي لاقاها الديك الذبيح في لحظات حياته الأخيرة .

حزَّت : فعلت ولكن الشدة على حرف الزاي تعكس أيضاً الشدة والكرب الذي مر به الديك المسكين ومثله حدًا، مَحْضَبٌ : مَفْعَلٌ ، إن الشدة والعنف تنطلق واضحة من هذا الوزن الصعب النطق والصعب على النفس والسمع أيضاً . خصوصاً وقد تكررت مرتين في البيت الثاني .

مصَفَّقٌ : مَفْعَلٌ الشدة هنا تصوير واضح للشدة ، تَتَكَبُّ : تَتَفَعَّلُ على وزن تتلَهَّب التي مرت في البداية .

المَيْتَةُ : الياء المشددة ثقيلة على النفس واللسان ، يَشْرُقُ ، وَيَغْرُبُ : يَفْعَلُ الوزن يوحى بالصعوبة في حركات الديك الذبيح .

تَتَصَبَّبُ : تَتَفَعَّلُ الشدة في حرف الباء الشديد وقد أضيفت لها شدة الحرف المضعف المشدد فكان يبرز بوضوح وجلاء ما مقدار الألم والشدة التي لاقاها الديك المذبوح .

مَتَدَقَّقٌ : مَتَفَعَّلُ الوزن مشدد ويرسم الشدة ومثله مَتَعَلَّقٌ ، مَتَقَلَّبٌ ، مَتَوَثَّبٌ هذه الكلمات تعكس مقدار الشدة من خلال حروفها الشديدة المضعفة حتى كلَّ عيد طَيِّبٍ والضحية مشددة الياء تعكس الشدة على الضحية التي كانت قربان العيد لستم فرحة الأقوياء بموته .

التعليق على الجدول الأول

- بلغ عدد الجمل في النص احدى وستين جملة .
- كان مجموع الجمل الفعلية ثلاثاً وثلاثين جملة بينما وصل عدد الجمل الاسمية إلى ثمان عشرة جملة وهذا يعني أن نسبة الجمل الفعلية هي ٤٠% من جمل النص وهي نسبة تمنح الأسلوب العربي القوة والوضوح .
- كان اهتمام الشاعر بواقع العالم الثالث الفقير الضعيف المضطهد كما يصوره الديك الحيشي الذبيح — كان اهتمامه يفوق كل اهتمام آخر ولذلك كانت نسبة الجمل المضارعة أكبر نسبة فقد كان عددها تسع عشرة جملة .
- تلاها الفعل الماضي وعدد جملة ثلاث عشرة جملة لأن الحاضر نتيجة لأخطاء الماضي ومتاعبه .
- الأمر مرة واحدة قالاها القوي بثقة المنتصر أنظره لقد قضي وانتهى الأمر .
- في الجمل الاسمية كانت معظمها اسمية عادية بدون توكيد بيان وأحوالها لأن حال الضعيف المغلوب على أمره سواء أكان إنساناً أم حيواناً حال واضحة لا تحتاج إلى توكيد أو شرح وتوضيح ، فكم ذبح من ديك مسكين بمناسبة عيد الميلاد المجيد ، وكم عذب من شعب فقير ضعيف مغلوب على أمره في العالم الثالث ليسعد الأقوياء في الشمال ولتكتمل سعادتهم في أعيادهم بقدر ما يقتلون من الفقراء ، أو بمقدار ما ينكل بهم الزبانية الذين وضعهم الأقوياء على رؤوس الأدنى رتبة بسبب ضعفهم وتفرق كلمتهم ، وهكذا منطلق الكون شتاً أم أبيضاً . ولهذا كان عدد الجمل الاسمية غير المؤكدة أربع عشرة جملة بينما عدد الجمل الاسمية المؤكدة أربع جمل فقط ، فالواقع المشاهد يغني عن الشهود والتوكيد .

تخيل مخبره		الغية
المركبة	المثبة بدون توكيد	
طائفة توكيد واحد	تخبر الندائي	
	تصويب	
	يعاد	
	يخبره العواء	
	يرمق	
	يكاد	
	يظفر	
	قرب	
	متناقض	
	إعلاء	
	متقلب	
	متعالي ينداد	
	موتب	
	يدعي	
	لقب	
	التضحية يتكبر	
	تسكب	
	هي فرحة العيد	
	قادت على الر	
	أخبار	

التعليق على الجدول الثاني : انقسام الجمل إلى خبرية وإنشائية

- بلغ عدد الجمل الخبرية ستاً وأربعين جملة بينما وصل عدد الجمل الإنشائية إلى ست جمل . وهذا يجعل الأسلوب مملاً .

- كانت الجمل المثبتة طاغية على النص فقد وصل عددها إلى ثمانٍ وثلاثين جملة ولهذا لم يوازن الشاعر بين الخبر والإنشاء من ناحية ، كما لم يحسن توزيع جمل الخبر فكانت معظمها مثبتة ابتدائية لتدل على استعداد للقبول بدون مناقشة من قبل القراء ، بينما كان عدد جمل النفي - خمس جمل وهي نسبة تكاد تصل إلى الثمن ، وأقل منها الأخبار الطلبية ثلاث جمل لتدل على نسبة المترددين في تصديق الخبر وهي لو جمعت مع النفي لكانت النسبة $6/8$ وهذا يعني أن حوالي سدس الجمهور فقط مستعد للتفاعل مع ما يجري حوله من أحداث

١٦%

تقريباً هي نسبة الغاضبين الرافضين لما يجري حولهم من أحداث ، وهي نسبة صادقة كما نراها في الواقع من حولنا .

- توزعت جمل الإنشاء بين الأمر مرة واحدة والاستفهام ثلاث مرات وهو أقرب إلى التعجب والاستغراب منه إلى الاستفهام عن حقيقة ما يجري حول الشاعر من أحداث ، ثم نطق بالتعجب مرتين فقط على استحياء منه لأن الجمهور قد فقد قنوات التفاعل والاتصال بما يدور حوله ولهذا فهو لا يستغرب ولا يعترض ولا يتعجب رغم نذر الكارثة التي كانت تتجمع في أفق عام ١٩٣١ وهي ظاهرة تكشف عن أنيائها صباحاً مساءً .

٣ . التقديم والتأخير

- قدم شبه الجملة : برقت له مسنونة على الفاعل ليبين إحضار السكين المخصصة لذبح الديك .
- حتى غلت بي رية : قدم شبه الجملة على الفاعل ليؤكد شدة استغرابه من حركات الديك بعد ذبحه .
- فإذا به صعق : قدم شبه الجملة على الخبر ليؤكد على موت الديك المصعوق من شدة وقع الموت عليه فراح يشرق ويغرب .
- وإذا به يزور : قدم شبه الجملة على الفعل ليؤكد استغرابه من استمرار خطوات الديك رغم ذبحه ونزيف دمه .
- فيه الحقيقة تقلب : أصل الجملة كم منطلق تقلب فيه الحقيقة لكن التقديم أو التأخير حصل ليؤكد على مقدرة القوي على قلب الحقائق هذا من ناحية ، ولمسايرة الوزن من الناحية الثانية .
- وهكذا كان عدد مرات التقديم والتأخير خمس مرات وهو عدد مرتفع في اثني عشر بيتاً ليدل على القلق الذي يعانیه الشاعر وانفعاله الشديد بما يجري حوله حتى يفقد المقدرة على ترتيب جمل النص ترتيباً واضحاً ؛ ما دام التقديم والتأخير ينعكس انعكاساً سيئاً على أسلوب الشاعر فيجعله أقرب إلى الغموض وإن كان من الناحية النفسية يرسم أبعاد المعاناة النفسية والألم الروحي الذي يعانیه لحظة نظم القصيدة .

٤ . الحشو

غير وارد في النص فكل كلمة وكل حرف وضع في المكان المناسب ليؤدي دوره في بناء الوزن وتوضيح دلالة الجملة .

٥ . المحسنات البديعية

- في البيت الأول تصريح لأن صدر البيت المطلع وعجزه ينتهيان بحرف الباء :
تلهب - وأغلب .
- برقت - مستنونة : ترصيع وهو السجع في الشعر ويأتي به الشاعر عادة لزيادة الانسجام في الموسيقى الداخلية للنص الشعري .
- خد الحديد : ترصيع .
- محضب بدم : تدل على اللون الأحمر وفي البديع يسمى بفن التدييج وتبع أهميته من تقديم صورة ملونة جذابة تزيد قيمتها الفنية والتعبيرية على الصورة غير الملونة .
- محضب ، محضب : ترصيع وقد تكرر ليدل على بشاعة منظر الدماء النازفة من جسم الديك المسكين الضعيف .
- جرى ، فلا ، خطى : ترصيع .
- غلت ، ريبة ، منية : ترصيع .
- سألتهم ، أم : ترصيع .
- حلاوة ، رققت : ترصيع .
- به ، روحه : ترصيع .
- دونكه ، به : ترصيع .

تحليل النص الأدبي

- هيهات بعد ، دونكه : اقترب من طباق يشرق ، يغرب : طباق . والطباق المركب في البيت الواحد يدعى بفن المقابلة في البديع .
- هيهات ، تارة : ترصيع .
- قضى ، فإذا : ترصيع .
- وإذا ، الخطى : ترصيع .
- زكيه ، موتورة : ترصيع .
- يظفر بالحياة ، فتهرب : طباق .
- يعدو ، يرتقي : طباق والطباق المركب في البيت الواحد يدعى بالمقابلة .
- متدفق ، متقلب ، متعلق ، متوثب الأزواج والمقابلة عندما يتساوى الوزن والحرف الأخير .
- متدفق ، متعلق ، بدمائه ، بدمائه .
- متقلب ، متوثب .
- الأزواج
- وفن الأزواج والمساواة من أفضل فنون البديع في النثر العربي يجعل المساواة تامة بين مقاطع الكلام العربي شعره ، ونثره .
- أعبابه ، روحه فيه : ترصيع .
- حلاوة ، حقيقة : ترصيع .
- عذابه ، حلاوة روحه : طباق .
- الحلاوة ، الضحية : ترصيع .
- يسرب ، تسكب : ترصيع .
- فرحة ، قامت ، الحياة : ترصيع .
- العيد ، عيد : ترصيع .

تحليل النص الأدبي

- فرحة العيد ، ألم الحياة : طياق وكل عيد طيب : مقابلة .
لجأ الشاعر إبراهيم طوقان إلى فن التصريح عشرين مرة ، وإلى الطباق ست
مرات ، والمقابلة ثلاث مرات وإلى الازدواج والمساواة مرتين والتدبيح مرة
واحدة والتصريح في مطلع القصيدة . وهذا يعني اعتماد الشاعر المكثف على فن
التصریح ليزيد من الانسجام والتناغم في الموسيقى الداخلية للقصيدة وقد وفق فيها
إلى حد بعيد .

د. المستوى المعجمي أو الدلالي

- الحبشي الذبيح : تخصيص المعنى العام فكلمة الحبشي تدل على سكان الحبشة ،
ولكنها هنا تدل على الديك الرومي .

- القدر : ما يكتب على المخلوق وهنا تعني الموت : تخصيص المعنى العام .

- صفق الإنسان يديه : لكنها هنا تعني ضرب جناحيه ببعضهما : تخصيص
العام .

- غلت بي ريبة : الغليان للماء الحار لكنها هنا تدل على سيطرة الشكوك والريبة
على نفس الشاعر لما رأى حركات الديك الذبيح : تطور دلالي ناجم عن
العادات والتقاليد وخبرات الحياة التي يمر بها الأديب .

- حلاوة روحه : الخلو المذاق عكس الموت : تطور دلالي باتجاه المعاني المتضادة
مثل قوهم للأعمى : بصير ، وللملدوغ بالأفعى : السليم .

- دونكه : ظرف مكان تطورت دلالاته لتدل على فعل الأمر : خذه فهو قريب
منك وهذا التطور بتأثير المستوى النحوي في اللغة العربية على المستوى الدلالي

تحليل النص الأدبي

- كم منطق فيه الحقيقة تقلب : المنطق ميزان العقل يعلم الناس طريقة القياس للوصول إلى الحقائق لكنه هنا يدل على المغالطة وتشويه الحقائق : تطور دلالي ناتجاً عن المعاني المتضادة .

- الحلاوة هنا تعني الطعام الطيب اللذيذ وهذا تطور دلالي عن طريق تعميم المعنى الخاص أو توسيع المعنى .

- شرهاً ليشرب ما الضحية تسكب : الشره للطعام ولكن الشاعر هنا يستخدمه للطعام والشراب معاً ، فهو تطور دلالي بتوسيع المعنى أو تعميم المعنى الخاص .

- كل عيد طيب : الطيب للطعم وهنا تقل الشاعر الدلالة لتدل على العيد السعيد فهو تطور دلالي بتوسيع المعنى أو تعميم الخاص بتأثير الظروف الاجتماعية .

هـ. المستوى البياني :

الصورة ، أو الخيال : التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، المجاز المرسل ، وإجاز العقلي :

- تتلَهَّب : استعارة مكنية شبه السكين بمادة محرقة وحذف المشبه به ليعوض عنه ببعض لوازمه فعل تتلَهَّب فالاستعارة مكنية .

- أمضى من القدر المتاح : استعارة مكنية أيضاً لأنها جاءت في الاسم المشتق اسم التفضيل فالاستعارة مكنية عندما تحصل في الأفعال أو في الأسماء المشتقة .

- وأغلب : أيضاً استعارة مكنية في الاسم المشتق أفعال .

- خد الحديد : استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .

تحليل النص الأدبي

- حتى غلت بي ريبة : كناية عن شكه الشديد بما يجري حوله وهي استعارة مكنية في الفعل غلت .
 - خان السلاح : استعارة مكنية في الفعل خان .
 - المنية تكذب : استعارة مكنية في الفعل تكذب .
 - حلاوة روحه : استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .
 - رقصت به : استعارة مكنية في الفعل رقصت .
 - ما كل رقص يطرب : كناية عن الدهشة التي طغت على الشاعر وهو يراقب الديك الذبيح .
 - يذبجه العياء : استعارة مكنية في الفعل يجذب .
 - يكاد يظفر بالحياة : استعارة مكنية في الفعل يظفر .
 - تمرب منه الحياة : استعارة مكنية في الفعل تمرب .
 - البيت التاسع : كناية عن تعلق الديك بما بقي من لحظات قليلة في حياته .
 - فرحة العيد قامت : استعارة مكنية في الفعل قامت .
 - ألم الحياة : استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .
 - كل عيد طيب : كناية عن سخرية الشاعر بقيم المجتمع الذي ييأس للأفوياء افتراس الضعاف بمناسبة وبدون مناسبة .
- و. المستوى الكتابي :
- خاص بقواعد الإملاء والترقيم والخط وهنا يعني وضع علامات الترقيم المناسبة في النص .
- ز. المستوى النظمي :
- خاص بالشعر : الوزن ، الروي ، والقافية .

- قصيدة الحبشي الذبيح على البحر الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن ،
فتفعيلات البحر الكامل متشابهة متلاحقة تلاحق ساعات الشقاء في حياة
الضعاف من المخلوقات وقد اختار لها روي الباء من حروف الشدة ليصور
الشدائد التي يمر بها الضعيف من بين المخلوقات سواء أكان بشراً أم حيواناً ،
فالكون لا يرحم الضعيف الفقير ، ولا يسمع آتین المظلومين ، بل يحترم الأقوياء
المسلحين بالمدى والرصاص فقط .

- لكن الضرب جاء في الأبيات : الثاني ، والخامس ، والثاني عشر على وزن
مستفعلن وهذا عيب كان على الشاعر المتمرس أن يتحاشى الوقوع فيه لأن
العروض والضرب يلزمان الشاعر باحترام الوزن فيهما من بداية القصيدة إلى
نهايتها وإلا انعكس سلباً على الموسيقى الخارجية للقصيدة .

- وإن كان الشاعر قد حاول ألا يلجأ إلى الزخافات إلا نادراً مما سهل عليه
الحصول على موسيقى خارجية شديدة تناسب موضوع النص وترسم الكرب
الذي حل بالديك الذبيح .

التعليق

أفكار النص أفضل ما فيه فقد ربط الشاعر بين مصير الديك الذبيح وبين
مصير الشعوب الفقيرة المستعمرة في العالم الثالث ، وكانت عاطفته صادقة سوية
إنسانية قيمة تنبه الناس من حوله إلى عدم جدوى البكاء والتظلم ما دام العدو لا
يقهم إلا منطق السكين والقوة .

وأسلوبه كان موفقاً في مستويات اللغة الصوتي ، والصرفي ، والدلالي ،
والنحوي ، والبياني وإن كان قد قصر في المستوى النظمي .

وأخيراً فالقصيدة من أفضل ما كتب الشاعر إبراهيم طوقان وهي بحق تجربة شعرية صادقة صاغها صياغة شعرية موفقة .

من خطبة الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ^(١)

أيها الناس المجتمعمة أبدانهم ، المختلفة أهواؤهم ، كلامكم يوهي الصم الصلاب ، وفعلكم يطمع فيكم الأعداء ! يقولون في المجالس : كيت وكيت ، فإذا جاء القتال ، قلتم : حيدي حياذ ! ما عزت دعوة من دعاكم ، ولا استراح قلب من قاساكم أعالييل بأضاليل ، دفاع ذي الدين المطول ، لا يمنع الضيم الدليل . ولا يدرك الحق إلا بالجد ، أي دار بعد داركم تمنعون ، ومع أي إمام بعدي تقاتلون ؟
 المغرور والله من غرر تموه ، ومن فاز بكم ، فقد فاز — والله — بالسهم الأخيب ،
 ومن رمى بكم ، فقد رمى بأفوق ناصل ، أصبحت — والله — لا أصدق قولكم .
 ولا أطمع في نصركم ، ولا أوعد بكم ، ما بالكم ! ما دواؤكم ! ما طبكم ! القوم رجال أمثالكم ! أفوالا بغير علم ؟ وغفلة من غير ورع ؟ وطمعا من غير حق ؟!

هذه الخطبة خطبها أمير المؤمنين عند إغارة الضحاك بن قيس ، فإن معاوية لما بلغه فساد الجند على أمير المؤمنين دعا الضحاك بن قيس ، وقال له :
 سر حتى تمر لناحية الكوفة وترتفع عنها ما استطعت . فمن وجدت من الأعراب في طاعة علي فأغر عليه ، وإن وجدت له خيلاً ، أو مسلحة فأغر عليها . وإذا أصبحت في بلد ، فأمس في أخرى ... ولا تقيمن لحيل بلغك أنما قد سرحت إليك لتلقاها ، وسرحت في ثلاثة آلاف فأقبل الضحاك ، فنهب الأموال . وقتل من لقي من الأعراب . ثم لقي عمر بن عميس بن مسعود الدهلي ، فقتله — وهو ابن أخي عبد الله بن مسعود — ونهب الحاج . وقتل

^{١١} هيثم حجازي : من روائع الأدب العربي . عماد : ١٩٨٨ ص ١٣ .

منهم ، وهم على طريقهم عند الققطانة . فساء ذلك أمير المؤمنين ، وأحد يستنهض الناس إلى الدفاع عن ديارهم . وهم يتخاذلون . فويجهم ما تراه في هذه الخطبة ، ثم دعا بججر بن عدي ، فسيره إلى الضحاك في أربعة آلاف ، فقاتله . فانزرم فارا إلى الشام بأنه يفتخر بأنه قتل ، ونهب .

دراسة خطبة للإمام علي كرم الله وجهه

٠١ الجو العام للنص

الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه صهر النبي محمد صلى الله عليه وسلم والد الحسن والحسين ابنه من فاطمة الزهراء ، رابع الخلفاء الراشدين . قال هذه الخطبة يحرض أتباعه في العراق على مقاومة جيوش معاوية التي بدأت تتحدرش بالعراق وأهله ، لتقتل من تشاء ، وتنهب ما تريد .

٠٢ تقسيم النص إلى أفكار رئيسية

- أ. من قوله أيها الناس يطمع فيكم الأعداء . يفرع أصحابه على تخاذلهم ، وتفرق كلمتهم .
- ب. تقولون في المجالس ... إلا بالجد . يرى أصحابه يكتفون بالكلام ، ولا يجاهدون .
- ج. أي دار بعد داركم بأفوق ناصل . أنتم لا تصلحون للحرب .
- د. أصبحت والله ما طبكم . وصف حالة اليأس التي وصل إليها نتيجة لتخاذلهم .

هـ. القوم رجال أمثالكم في غير حق ، لا تقاتلون قتال الرجال ، ولا ورع لديكم تطمعون بالحياة الدنيا .

٣ . الشرح اللغوي للنص

- الصُّمُّ الصلاب : الصخر القاسي
- يوهي : يضعف .
- حيدي حياذ : قُرب من القتال ووقف على الحياذ يتفرج من بعيد .
- أعاليل : أسباب باطلة ، وتعلل كاذب .
- أضاليل : أكاذيب .
- ذي الدين المطول : الذي يؤجل الدفع مرة بعد أخرى .
- تمعون : تحمون .
- غرر تموه : كذبتهم عليه .
- بالسهم الأخبب : الخسارة .
- بأفوق ناصل : سهم خائب لا يصيب .

٤ . ملخص الفكرة

تقريع أصحابه على التخاذل وتفرق الكلمة .

أ. نقد الفكرة :

- مصدرها : تجارب الحياة .
- قيمتها : تم القيادة والشعب .
- ترتيبها : جيد ملائم .
- صحتها : صحيحة تثبت تجارب الأفراد والشعوب عبر الزمان .

- قديمة أم جديدة ؟ الفكرة قديمة ولكننا ما زلنا نراها جديدة لأننا ما زلنا بحاجة إليها .

- مبتكرة أم تقليدية ؟ مبتكرة فرضتها الظروف التي مر بها الإمام علي كرم الله وجهه .

ب. ملخص الفكرة :

- تكشفون بالكلام ، ولا تجاهدون .

نقد الفكرة :

- مصدرها : تجارب الحياة .

- قيمتها : تم القيادة والشعب .

- ترتيبها : جيد ، جاءت في مكانها ، وزمانها المناسبين .

- صحتها : صحيحة فالشواهد تثبت أن الجهاد بالكلام بدون سلاح لا فائدة منه

- قديمة أم جديدة ؟ قديمة وما زالت الشعوب بحاجة إليها لأخذ العبرة منها .

- تقليدية أم مبتكرة ؟ ابتكرها الإمام من الواقع الذي عايشه .

ج. ملخص الفكرة : أنتم لا تصلحون للحرب :

نقدها :

- مصدرها : تجاربه المرة مع جنده المتخاذلين .

- قيمتها : تم الشعوب المستضعفة .

- ترتيبها : جيد ملائم وقد جاءت في الوقت المناسب .

- صحتها : صحيحة تماماً .

- قديمة أم مبتكرة ؟ مبتكرة لأنها بنت الظروف التي أملتها .

د. ملخص الفكرة : أصابني اليأس نتيجة تخاذلكم :

نقدها :

- مصدرها : تجارب الحياة المرة .
- قيمتها : تم كل الشعوب والجماعات التي تعاني من الاستعباد .
- ترتيبها : جيد ومناسب .
- صحتها : صحيحة تبدو صحتها من تجارب متكررة عبر الزمن من الشرق إلى الغرب .
- قديمة أم جديدة ؟ قديمة من حيث الزمن ، جديدة من حيث الحاجة للعمل بها .
- تقليدية أم مبتكرة ؟ مبتكرة من طبيعة التجارب التي مر بها الإمام كرم الله وجهه .

هـ. ملخص الفكرة :

- ملخص الفكرة : طمعتم بالدنيا فتركتم الجهاد .

نقدها :

- مصدرها : تجارب الحياة .
- قيمتها : تم الشعوب في كل زمان ومكان ، فمن ركن إلى الدنيا ضعفت مقدرته على الجهاد .
- ترتيبها : جيد وملئم فهي نتيجة منطقية للتكاسل وترك الجهاد .
- صحتها : صحيحة تثبتتها كل يوم تجارب الجماعات والشعوب في الدنيا كلها .
- قديمة أم جديدة ؟ قديمة من حيث الزمن ، ولكنها ما زالت ترشد أصحاب الحق للدفاع عن حقهم .
- مبتكرة أم تقليدية ؟ مبتكرة من المعاناة التي مرت بها الجماعة فبعد التخاذل جاء دور العدو ليهاجم الوطن .

٥ . العاطفة

عاطفة الإمام كرم الله وجهه صادقة ؛ لأنها تنقل إلينا العدوى الوجدانية
لنتعاطف مع موقفه ونؤيده .
وحاول رفع معنويات الناس لاستجماع قوتهم والجهاد دفاعاً عن الأرض
والعرض وهي إنسانية لأنها تهم الناس كل الناس في كل الأماكن والأزمات على
ضرورة الوقوف في وجه الطامعين .

٦ . الخيال

- أبيها الناس المختلفة أهواؤهم : كناية عن تفرق كلمة أصحابه .
- يوهي الصم الجلال .. : كناية عن التناقض بين الأقوال والأفعال .
- حيدي حياذ ... قلب من قاساكم : كناية عن تحاذيهم والاكتفاء بالمراقبة
للعدو من بعيد بدلاً من المبادرة إلى الجهاد .
- أعاليل بالأضاليل ... : كناية عن كذبهم في إيمانهم ، والنفاق ومن أهم علامات
المنافق ترك فريضة الجهاد .
- دفاع ذي الدين المطول : تشبيهه بليغ .
- لا يمنع الضيم الدليل : استعارة تمثيلية .
- ومن فاز بكم ، فقد فاز — والله — بالسهم الأخبب : كناية عن فرارهم من
ساحات الجهاد .
- ومن رمى بكم ، فقد رمى بأفوق ناصل : كناية عن توبيخ لتركهم الجهاد .

٠٧ . الموسيقى

تغلب على النص حروف " أجذك قطبت " وهي تعكس الشدة التي مرت بالإمام كرم الله وجهه والمرارة التي تبدو واضحة في النص .

٠٨ . الأسلوب

- الحروف مناسبة لموضوع النص وظروفه الشديدة لذا غلبت حروف " أجذك قطبت " على النص .

- الكلمات عربية فصحي ولكنها صعبة في معظمها . ربما بسبب بعد الزمن الذي فصلنا عن الخطيب ، ويمكن أن تكون مفهومة في عصر الخليفة الراشد الرابع .

جدول رقم "١" انقسام مل النص إلى اسمية وفعلية .

الجملة الفعلية : ٢٨	الجملة الاسمية : ١١
- أيها الناس : (النداء بيا التي تنوب عن فعل أتادي أدعو) .	- المجتمع أبدأهم
- يوهي الصم الصلاب .	- المختلفة أهواهم
- يطمع فيكم الأعداء .	- كلامكم يوهي
- تقولون في المجالس : كيت وكيت .	- فعلمكم يطمع فيكم
- فإذا جاء القتال .	- أعاليل بأضاليل
- قلتم : حيدي حياذ .	- المعرور من غرر تموه
- ما عزت دعوة من دعاكم .	- من فاز بكم
- ولا استراح قلب من قاساكم .	- ما بالكم
- دفاع ذي الدين المطول - تدافعون .	- ما دواؤكم
- لا يمنع الضيم الدليل .	- ما طلبكم
	- القوم رجال أمثالكم

- لا يدرك الحق إلا بالجد .
- أي دار بعد داركم تمنعون .
- ومع أي إمام بعدي تقاتلون .
- (والله أقسم الفعل المحذوف)
- غررتموه .
- فاز بكم .
- فقد فاز بالسهم الأخبب .
- ومن رمى بكم .
- فقد رمى بأفوق ناصل .
- أصبحت .
- والله (فعل أقسم) .
- لا أصدق قولكم .
- ولا أطمع في نصركم .
- ولا أوعد العدو بكم .
- أقوالاً بغير علم " تقولون محذوف "
- غفلة من غير ورع " أراكم في . "
- طمعاً في غير حق " تظمعون طمعاً "

التعليق

عدد الجمل الفعلية هو ثمان وعشرون جملة وعدد الجمل الاسمية إحدى عشرة جملة أي ثلث الجمل الفعلية تقريباً ، وهذا الارتفاع في نسبة الجمل الفعلية يمنح الأسلوب العربي قوة وجمالاً ؛ لأن الفعل عمل وحركة وزمن .

التعليق على الجمل الخبرية والإنشائية

استخدم الإمام علي كرم الله وجهه الجمل الخبرية والإنشائية معا ، وإن كان حظ الخبر مضاعفا .

المحسنات البديعية

- المجتمعة - المختلفة : طباق .
 - المجتمعة أبدانهم ، المختلفة أهواؤهم : ازدواج وموازنة .
 - كلامكم - فعلكم : سجع .
 - كلامكم يوهي الصم الصلاب : ازدواج وموازنة .
 - حيدي حياذ : جناس ناقص .
 - دعاكم - قاساكم : سجع .
 - ما عزت دعوة من دعاكم ، ولا استراح قلب من قاساكم : ازدواج وموازنة .
 - تمنعون - تقاتلون : سجع .
 - أعاليل بأضاليل : ازدواج وموازنة .
 - تمنعون - تقاتلون : سجع .
 - أي دار بعد داركم تمنعون ، ومع أي إمام بعدي تقاتلون : ازدواج وموازنة .
- وهكذا نجد السجع أيضا مثل :
- قولكم ، نصركم ، بكم ، ما بالكم ، ما دواؤكم ، ما طلبكم . وهي ازدواج وموازنة أيضا .

وباختصار فإن أسلوب الإمام علي كرم الله وجهه في هذه الخطبة يتميز بما يلي :

- ١ . الاستفهام مخرج للتوبيخ والإنكار .
- ٢ . اعتماد المساواة عامة .
- ٣ . ورد أسلوب الحصر مرة واحدة فقط .
- ٤ . الحسنات البديعية جاءت عفوية في مكانها المناسب . إضافة إلى استخدام الطباق والجناس وفن الازدواج والموازنة .

٩ . الخاتمة

الأفكار جيدة خالدة ، والعاطفة صادقة والخيال خدم الفكرة والعاطفة فراد في وضوح الفكرة وظهرت العاطفة بشكل مؤثر ويبقى الإعجاز في أسلوب الإمام علي كرم الله وجهه ، من نجاحه في استخدام الخبر والإنشاء من ناحية ، ومن نجاحه في تطويع فن الازدواج والموازنة لأفكاره ، وخياله وعواطفه .

٣ - إيليا أبو ماضي " البحر "

- ١ . قد سألتُ البحر يوماً هل أنا يا بحر منك ؟
هل صحيح ما رواه بعضهم عني وعنك ؟
أم ترى ما زعموا زوراً وبهتاناً وإفكاً ؟
ضحكتُ أمواجه مني وقالت :

لست أدري !

٢٠ أيها البحر ، أتدري كم مضت ألف عليك

وهل الشاطئ يدري أنه جاثٌ لديكا

وهل الأتجار تدري أنما منك إليكا

ما الذي الأمواجُ قالت حين ثارت ؟

لست أدري !

٣٠ أنت يا بحر أسير آه ما أعظم أسرك

أنت مفلي أيها الجبار لا تملكُ أمرك

أشبهت حالك حالي وحكى عذري عذرك

فمتى أنجو من الأسر وتنجو ؟ ..

لست أدري !

٤٠ ترسل السحب فتسقي أرضنا والشجرا

قد أكلناك وقلنا قد أكلنا الثمرا

وشربناك وقلنا قد شربنا المطرا

أصواب ما زعمنا أم ضلال ؟

لست أدري !

٥٠ قد سألت السحب في الآفاق هل تذكر رملك ؟

وسألت الشجر المورق هل يعرف فضلك ؟

وسألت الدر في الأعناق هل تذكر أصلك ؟

وكأني خلقتها قالت جميعاً :

لست أدري !

٠٦ يرقص الموج وفي قاعك حرب لن تزولا

تخلق الأسماك لكن تخلق الحوت الأكلوا

قد جمعت الموت في صدرك والعيش الجميلا

ليت شعري أنت مهذبة أم ضريح ؟

لست أدري !

٠٧ كم فتاة مثل ليلى وفقى كابن الملوح

انفقا الساعات في الشاطئ تشكو وهو يشرح

كلما حدثت أصغت ، وإذا قالت ترنح

أحفيف الموج سر ضيعاده ؟

لست أدري !

٠٨ كم ملوك ضربوا حولك في الليل القبايا

طلع الصبح ولكن لم تجد إلا الضبايا

ألهم يا بحر يوماً رجعة أم لا مآيا

أم هم في الرمل ؟ قال الرمل إني ...

لست أدري !

٠٩ فيك مثلي أيها الجبار أصداف ورمل

إنما أنت بلا ظل ولي في الأرض ظل

إنما أنت بلا عقل ولي يا بحر عقل

فلماذا يا ترى أمضي وتبقي ؟ ...

لست أدري !

١٠. يا كتاب الدهر قل لي أله قبل وبعد

أنا كالزورق فيه وهو بحر لا يجد

ليس لي قصد فهبل للدهر في سيري قصد

حيذا العلم ، ولكن كيف أدري ؟ ...

لست أدري !

١١. إن في صدري يا بحر لأسراراً عجابا

نزل الستر عليها وأنا كنت الحجابا

ولذا أزداد بُعداً كلما ازددت اقترابا

وأزاني كلما أوشكت أدري

لست أدري !

١٢. إنني يا بحر بحر شاطناه شاطناكا

الغد المجهول والأمس اللذان اكتنفاكا

وكلانا قطرة يا بحر في هذا وذاكا

لا تسليني ما غد ما أمس ؟ ... إني ..

لست أدري !

دراسة قصيدة البحر

إيليا أبي ماضي

١. الجو العام للنص

أ. حياة الشاعر :

بما يتصل بالنص : إيليا أبو ماضي شاعر لبناني هاجر في أواخر القرن الماضي إلى مصر أولا ثم إلى أمريكا فيما بعد وهناك عمل بالتجارة واطلع على علوم العصر وفلسفات الغرب المعاصرة .

ب. المناسبة :

كتب هذه القصيدة على شكل الموشحات الأندلسية التي تعتمد كل قطعة منها على روي واحد وقفلة تتكرر في نهاية كل وحدة شعرية وجاء وزنها من مجزوء الرمل فقد استعمل أربع تفعيلات بدلا من ست (فاعلاتن) ووزن القفلة في نهاية كل قطعة (فاعلاتن) وهذه المحاولة تعتمد على ضرورة التنويع في أوزان الشعر العربي الموروثة بما يتفق والتقاليد الشعرية في تراثنا الأندلسي الزاهر . علما باننا نستطيع الحصول على اثنين وأربعين وزنا شعريا للبحور العربية بن تام ومجزوء ومشطور ومنهوك . وهي تكفي وتزيد للشاعر المبدع الذي يود التنويع في أوزانه بما يتفق مع ذوق العصر وحاجات النفس الشعرية .

٢ . تقسيم النص إلى الأفكار الرئيسية

قسم الشاعر قصيدة البحر إلى وحدات مستقلة تنتهي كل واحدة بقفلة تتكرر (لست أدري) وهكذا تكررت اثني عشرة مرة يتساءل فيها عن أسرار البحر ويسأل نفسه عما يحتويه من أسرار .

٣ . الشرح اللغوي للنص

١ . لقد سألت البحر يوما هل صحيح ما يقوله الطبيعيون أن الإنسان تطور من خلية مفردة في البحر وظل يتطور عبر ملايين السنين حتى صار إلى ما هو عليه من التعقيد في بناء جسمه يحتوي ملايين الخلايا المتنوعة في وظائفها وأشكالها من عصبية وجلدية . . هل صحيح ما رواه دارون وأتباعه عني وعنك ؟ أم هو كذب وافتراء ؟ لقد ضحكت أمواج البحر مني قائلة :
لست أدري .

٢ . يا بحر هل تعرف كم ألف سنة مرت عليك وهل تدري رسال الشاطئ وصخوره أنها تجتو عند قدميك ، وهل تعقل الأنهار التي تتدفق بمياهها العذبة أنها أصلا جاءت منك عبر المياه المتبخرة منك التي تكاثفت لتسقط مطرا يغذي الينابيع ويرفد الأنهار لتصب بك من جديد . ثم هل تعلم الأمواج ماذا تقول عندما تتور وتتضارب في جنباتك ؟ لا أعرف .

٣ . أنت يا بحر أسير مكانك لا تغادره فما أعظمه من أسر وما أطول مدته ، هكذا كتب عليك أن تبقى مكانك لا تغادره ولا حق لك بالتصرف كما تريد ، وهكذا التقيت معك في حال الأسر وشأبه عذري عذرك فمتى ننجو من هذا الأسر؟ لا أعرف .

- ٠٤ منك يا بحر تخرج المياه على شكل بخار يتكاثف في طبقات الجو العليا ليصبح سحابة تنقله الرياح ليسقي أرضنا وأشجارنا وزرعنا فنأكل من خير كنت سببه ، وتشرب من ماء أصله منك ، وهكذا يقول علماء الطبيعة فهل هذا صحيح أم خطأ ؟ لا أعرف .
- ٠٥ يا بحر سألت الغيوم في الكون هل تذكر رمالك ؟ ثم سألت الشجر المورق هل يعرف فضلك عليه عندما يرتوي بماء تبخر من جنباتك ؟ وسألت حبات اللؤلؤ في أعناق النساء هل تعرف اللؤلؤ فضلك عليها عندما كان محاراً يتغذى من مياه البحر وخيراتة حتى كبر ؟ وكأني بما جميعاً تقول : لا أعرف .
- ٠٦ نرى أمواجك تتراقص على سطحك بينما الحرب تدور في أعماقك بين القوي والضعيف حيث تأكل الأحياء القوية الأحياء الضعيفة ، وهكذا يتغذى الحوت بالأسماك الصغيرة ، وهكذا جمعت في صدرك الواسع الحليم الموت من خلال التقاتل على البقاء والعيش الجميل على شواطئك ، وأنا لا أعرف هل أنت مهد الحياة الأولى ، أم قبر الأحياء الضعيفة ؟ لا أعرف .
- ٠٧ كم فتاة عاشقة مثل ليلي جلست مع حبيبها قيس بن الملوح ساعات طويلة على شاطئك تشكو لحبيبها الهموم علها تشعر بتعاطفه معها بينما كان يشرح لها ظروفه التي كانت غالباً تعاكس رغباتهما لقد كانت تصغي بكل انتباه لحديثه دون أن تظهر مللاً أو سأمًا بينما كان يستريح من التعب وهم عندما يستمع لأحلامها الوردية التي تكلفه غالباً ، لأنه يعلم سلفاً أن ليس بمقدوره نقلها جميعاً إلى عالم الواقع . ترى هل استمع الموج لنجواهما ونقل السر فأذاعه بين حفيف الموجات المتلاحقة على الشاطئ ، لا أعرف .
- ٠٨ هل تذكر يا بحر كم ملك ضرب قبة ملكه على شواطئك ليلاً فلما طلع الصبح سافر فلم يجد عند الصباح إلا الصباب ، هل تنتظر يا بحر رجوع

هؤلاء الملوك؟ أم أن قبورهم في رمالك؟ لقد سألت الرمال عن هؤلاء
فأجابت: لا أعرف.

٩٠. كلانا يا بحر متشابهان فيك أيها الجبار أصداف جميلة غالية نادرة ورميل
رخيص، لكننا نختلف في بعض الصفات منها مثلاً أنك يا بحر بلا ظل بينما
لي في الأرض ظل يتابعني حيث سرت وأنت لا عقل لك. بينما أستطيع
التفكير بعقلي، فلماذا أموت يا بحر ويموت عقلي معي بينما تبقى أنت؟ لا
أعرف.

١٠٠. أنت يا بحر كتاب الدهر، كتب للدهر على شواطئك ورمالك أحداثه
وأسراره ولديك الجواب المقنع عن تساؤلنا ترى هل الدهر قبل، وبعد؟ أنا
كالزورق الصغير في بحر الدهر الواسع المتلاطم، وهو محيط لا يحده حد،
أسير في حياتي بدون هدف أسعى لتحقيقه، فهل يسعى الدهر لتحقيق هدف
حدده مسبقاً؟ ليتني أعلم أجوبة هذه الأسئلة الخيرة، ولكن كيف الوصول
إلى هذه الإجابات؟ لا أعرف.

١١٠. إن صدري يموج بأسرار عجيبة لم أعرف عنها جواباً مقنعاً يا بحر،
أنزل عليها الستار وكنت الحجاب الذي منعها عن الناس وظل محتفظاً بها
لنفسه ومن هنا إنني أزداد بعداً عن الناس كلما ازدادت منك اقتراباً في البحث
عن جواب الأسئلة التي ما زالت بلا جواب منذ الأزل وإلى الآن، وهكذا
كلما قاربت على حل هذه الألغاز والوصول للمعرفة اكتشف أنني ازدادت
جهلاً ولا يتبقى لي سوى الجواب الوحيد: لا أعرف.

١٢٠. إن نفسي الإنسانية بحر عميق لم يدرس جيداً حتى الآن وما زالت أسرار
النفس البشرية مغلقة أمام العقل البشري، وآلية التفكير، وكيف يعمل المخ،
وكيف نتذكر كل هذه ما زالت بلا جواب وما نعرفه عنها لا يزيد عما نعرف

عن البحر . كلاهما بحر لم تعرف حدوده بدقة ، فما زال الغد مجهولا وكذلك
الأمس الغابر الذي مر على البشرية قبل أن يتعلم الحرف وتدون معارفها
وأحداثها ، أنا وأنت يا بحر قطرتان في هذا الكون الواسع الفسيح لا تسلي
ما الغد ؟ ما الأمس ؟ لأني لا أعرف .

٤ . نقد الأفكار

مصدرها ؟ أهميتها ؟ ترتيبها ؟ صحتها ؟ هل هي جديدة مولدة ؟ أم قديمة
مألوفة ؟

تتماز الفكرة هنا بأنها تكون وحدة تتكرر في القصيدة من أولها حتى نهايتها وهذا
ما يسمى في النقد الحديث بالوحدة الموضوعية للقصيدة حيث تصبح القصيدة أشبه
ما تكون بمقالة تعالج فكرة واحدة وتقبلها في جميع الوجوه للحصول على كل
الاحتمالات المتعلقة بهذه الفكرة ، وبهذا يغدو الشاعر مفكرا ومعلما وقائدا لجمهور
القراء الذين يطالعون شعره بعد أن كان يعتمد على جمهور المستمعين الذين يسهزم
الإيقاع من الوزن التقليدي فتلهب الأكف بالتصفيق والإعجاب ، إن الفكرة هنا
هي المنطلق الذي تبدأ منه عملية المعرفة في الفلسفة قديما وحديثا . هذا المنطلق هو
من أين أتينا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟

فإذا اتجه المفكر اتجاها دينيا ، واعترف بالإجابات التي حددتها الديانات
السماوية كان مؤمنا ، وفيما بعد يحاول البرهنة على الأسئلة المتفرعة عنها مثل :
حرية الاختيار .

والحكمة من الحساب والعقاب ...

وفي هذا الاتجاه يسير المؤمن مصدقا رسالات السماء وتمنحه الطمأنينة والرضا
ما دام العقل البشري محدود الأفق وما يراه محكوما بعمر محدد وتجربة قصيرة إذا

قيست بعمر الكون ، فلا بد من الاعتراف بعجز العقل البشري عن حل المضاربات العقلية جميعها ما دام ما يعرفه الإنسان حتى اليوم ما زال ضحلاً عن النفس البشرية وشخصية الإنسان وسلوكه وكل ما كتب ويكتب يبقى في مجال النظرية لم يأخذ شكل القانون العلمي الذي يمكن البرهنة عليه بالتجربة وعزل كل عامل من العوامل الداخلية فيه ، لأن النفس الإنسانية لم تدرس عناصرها ومقوماتها حتى الآن دراسة تغطي كل جوانبها المتعددة ولم يصل الغرور بالإنسان حتى هذا الوقت بالادعاء بأنه يعالج النفس البشرية من جوانبها كلها ، بل إننا نرى المدارس الفلسفية تتصارع وتتيان فيما بينها حيث تأخذ كل مدرسة فلسفية ناحية من نفس الإنسان وتضيع عنها بقية الجوانب وتكون النتيجة ظهور عورات الفلسفة عند التطبيق فكم تصايح ماركس ولينين بحقوق العمال والفلاحين والكادحين ... وكم وعدوا الناس بحجة على الأرض تفوق بخيراتها جنة السماء فماذا كانت النتيجة بعد ستين عاماً من التطبيق العملي لكل نظرياتهم ومضارباتهم المنطقية والمادية التي تفاخروا بها رياءً وكذباً ودجلاً . إن قراءة الحظ في الجريدة سهلة ميسورة وكذلك الفتح بالفتحان وترديد ترهات المادية والجدلية ما هي النتيجة اليوم ؟

إن روسيا الشاسعة الواسعة تستورد القمح والأغذية منذ الستينات وحتى اليوم نعم تستورد الغذاء من الغرب والريغيف باسم العمال والفلاحين ، كانت تطبيقه أثمار الدماء في المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا هذه الأثمار سالت عندما طالب العمال والفلاحون بالخير والحرية فقط وأما أكاذيبهم حول الإنسانية والأخوة والعالمية ويا عمال العالم اتحدوا في وجه المستغل ... فقد ذهبت أدراج الرياح .

فلعل أحسن تطبيق لها ما نراه بأمر أعيننا في أفغانستان وإرتريا وبلاد العرب والمسلمين التي ابتليت بغلمان الماركسية وأدعياء الاشتراكية ، فإذا هم يسبقون الشاه رضا بهلوي في رقم الرصيد المقدس في بنوك الغرب إضافة للأطيان والجزر السياحية التي تقدر أثمانها بالمليارات . لهم ولأزلامهم كل المتع الدنيوية وللغوغاء كادحين وصعاليك مطبلين ومصنفين لهم الجوع والجري ليل لمار دون الوصول للريغيف الذي أصبح حلاً . لقد فضحت لعبة أدعياء التفكير الجدلي المادي . لهم الخيرات كلها وللرعاع الشعارات الطنانة لتصدع رؤوسهم وتعدهم بالنعيم الأُمِّي عبر المقابر الجماعية ، والسجون التي زادت عن المدارس والأعمال التي يُنجل منها الشيطان ، كل هذه المخازي مسلطة على جماهير الكادحين التي صفقت طويلاً لمدجلي الاشتراكية والعلمية الجدلية الذين سودوا الصفحات بكاء على عآسي الطبقة الكادحة ، وإذا هم يحيلون أيام الكادحين ولياليهم سواداً متصلاً ... والحمد لله الذي فضح أكاذيبهم ...

لكن أبا ماضي الذي لوثت الفلسفة عقله وتركته ضائعاً تائهاً فلا هو بقادر على نسيان ترهاقها والتمسك بهدي السماء ورسول الحية ، ولا هو بمصدق يقيناً بإجابات الفلسفة المادية قديماً وحديثاً ، وهكذا وقف أبو ماضي في منتصف الطريق وهذه حال صعبة فهي تبين أن صاحبها شقي بحق . إن المؤمن يرتاح لإيمانه ويلجأ لربه ، والملحد الكافر الجاحد يتحمل مسؤولية كفره ويواجه متاعبه منفرداً فإما أن يتابع مسيرته أو ينتحر كما نرى عند بعض المعاصرين الذين ابتعدوا عن هدي السماء .

لكن أبا ماضي فضل أن يبقى تائهاً في هذه القصيدة فلا هو بالمؤمن ولا هو بالكافر لقد كانت نظرية التطور بدعة فكرية ظهر تناقضها وسقطت علمياً لما كلك بها من ثغرات منطقية وعلمية ، وأصبحت قيمتها تاريخية فقط . أهميتها تأتي من

ليسمح لنا أبو ماضي أن نقول له أيضاً : لسنا ندرى لماذا يتسلح بنظرية علمية أثبت البحث العلمي التجريبي بطلان مقوماتها ودلّوا على ما بها من نقائص وتناقض ؟

ثم لماذا يتمسك بنظرية باطلة ويشكك في معلومة علمية مبرهن عليها مثل دورة المياه في الكون من البحر إلى بخار متصاعد إلى غيم ثم مطر يرفد النهر لتصب أخيراً في البحر ... أما حكاية الأسر لدى الشاعر والبحر فما أحسب حاله إلا حال كل جاحد برسالة السماء لأنه يكلف عقل الإنسان أكثر مما يستطيع وبكلفه شططاً عندما يطلب منه الإجابة على أسئلة أقرب إلى المضاربات لم يبرح صاحبها يوماً منذ قام ديوجين يحمل المصباح في وقت الظهيرة باحثاً عن الحقيقة . وأباح له خيال الشاعر أن ينقل حيرته إلى اللؤلؤ الذي عاش محاراً في أعماق البحر

وإذا كان أبو ماضي لا يرضى بقاعدة الصراع من أجل البقاء ، والبقاء للأقوى فما هو الحل الذي يقدمه لنا الشاعر وخياله الخصب وكيف يقترح أن تتعاش الأسماء والحيتان ما دام غير راضٍ عن الحال الحاضرة . هذه الحال رسمها خالق الكون لحكمة من لدن عليم حكيم فليقدم لنا فطاحلة الفلاسفة من قدامى ومعاصرين حلاً أفضل وتصوراً خيراً مما نرى

بقيت فكرة احتفاظ الشاطي بأسرار العشاق أو فضح هذه الأسرار فهذه شطحة غريبة عجيبة تستحق أن نسامحه عليها وعذره خياله الشاعر الخصب وهكذا نقول عن الملوك الذين مروا بالشواطئ عبر التاريخ ولكن ليقبل لنا الشاعر المتفلسف كيف يقترح أن يكون للبحر ظل ساحلك الله يا خيال الشاعر !

أما ما قبل الدهر وما بعده وهل له قصد أم لا ؟ فقد شاء خياله ومطالعته في الفلسفة الغربية وهي بفرعها الرأسمالي والماركسي تنكر كل دور للعناية الإلهية ولا تقع بالدور الذي رسمه الله للإنسان الذي جعله خليفته على الأرض وسخر له

الكون ، ويكفي العقل البشري فخراً أن يتعرف إلى بعض القوانين التي تتحكم في ذراته ، أو يكتشف قليلاً من قوانين الفلك التي تتحكم في سير المجموعات الفلكية من كواكب ونجوم ... هل حل عقل الإنسان العضلات الفكرية كلها ولم يبق أمامه إلا البحث في المسائل التي يستحيل إدراكها مثل ما قبل الطبيعة وما بعدها وما دام لم يقنع بالدور الذي رسمه الله خالق الكون له : " وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون " ^(١) . أقول ما دام جواب السماء لم يقنعهم ، فليقدموا لنا جواباً أفضل .

ولقد صدق أبو ماضي عندما قال إنه كلما ازداد بعداً عن الحيرة اقترب من معرفة جواب السماء والقناعة به ، لكنه عندها يتذكر ما قرأ من ترهات الفلاسفة الغربية العديدة فيرجع إلى نقطة البداية . لا أعرف ، فلا هو بالقانع بما يقرأ من فلسفة قاصرة ، ولا بالمستعد لقبول جواب السماء خوفاً من تنازله عن لقب المثقف المتفلسف ، المتحذلق . وهذه أحب إليه ولشهرته وأنفع في دنيا التجارة والأقلب . ولكنها لن تنفعه "يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم" ^(٢) وأظنه عاد من رحلة الشك ليرى بعض التواضع أسلم لديناه وآخرته فاعترف أنه والبحر معه كلاهما قطرة صغيرة في هذا الكون الواسع الذي لا يدرك مداه ولا أوله ولا منتهاه إلا خالقه سبحانه ، ومبدعه تبارك وتعالى فلاجد ر بالقطرة أن تنفع من الله تعالى بما يهبته لها من دور فتريح وترتاح .

^(١) القرآن : ٥١ - ٥٢

^(٢) الشعراء : ٥٩

٥ . نقد العاطفة

لا أحسب العاطفة تنهض بدور ما عندما يكون المقام مقام العقل والمنطق والجد
لذلك انسحبت العاطفة من قصيدة البحر لأبي ماضي ولم يكن لها دور تلعبه هنا
فالعقل غطى على جو القصيدة من أولها حتى نهايتها .

٦ . نقد الخيال

أ . التشبيه ، ب . الاستعارة ، ج . الكناية ، د . المجاز المرسل ، هـ . المجاز
العقلي .

- قد سألت البحر استعارة مكنية حيث شبه البحر بإنسان حذفه وترك بعض
لوازمه فعل سألت . وكذلك ضحكت أمواجه وقالت : لست أدري . .
استعارة مكنية أيضاً .

- أيها البحر كأن البحر إنسان يُخاطب حذف الإنسان وترك لنا الشاعر بعض
لوازمه المخاطبة ب "أيها" فهي استعارة مكنية وكذا : هل الشاطئ يدري
استعارة مكنية ومثلها : الشاطئ جاث لديك + استعارة مكنية . قالت
الأمواج حين ثارت أيضاً استعارتان مكنيتان .

- أنت يا بحر أسير : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به ، أنت مثلي :
استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به لا تملك أمرك .
- أشبهت حالك حالي وحكى عذري عذرك : تشبيه تام .

- قد أكلناك : مجاز عقلي علاقته السببية لأن المطر سبب لنمو النبات الذي
نأكله ونأكل ثماره .

- قد شربناك : مجاز مرسل علاقته ما كان الماء عليه فقد كان الماء الذي نشربه
من الينابيع والأنهار أصلاً من مياه البحر .

تحليل النص الأدبي

- قد سألت السحب استعارة مكنية حيث شبه السحب بإنسان حذف ليحل محله بعض من لوازمه فعل سألت .
 - ومثله : سألت الشجر : استعارة مكنية . سألت الدر : استعارة مكنية .
 - يرقص الموج : استعارة مكنية .
 - في قاعك حرب : استعارة تمثيلية صور الحرب على ظهر الأرض بالحرب الدائرة في أعماق البحر وهي استعارة تمثيلية لأنها صورة متعددة الجوانب في المشبه والمشبه به .
 - يا كتاب الدهر استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .
 - أما كان ورق فيه تشبيه مجمل لم يذكر وجه الشبه .
 - وأنا كنت الحجابا تشبيهه بليغ .
 - أني بحر تشبيه بليغ .
 - شاطنات وأناكا تشبيه بليغ .
 - يا بحر استعارة مكنية تشبه البحر بإنسان يفهم وينادي ويخاطب .
 - كالانا قطرة تشبيه بليغ .
 - لا تسلمي استعارة مكنية .
- ب. حروف النص متنوعة حسب موضوع المقطع وكلمات النص واضحة سهلة .
- و. الجممل :

جاءت بجمل أي ماضية فعلية على الغالب مما جعل أسلوبه قوياً . ولم يلجأ إلى الجممل الاعتراضية إلا نادراً مثل أهم — يا بحر — يوماً رجعة جملة النداء معترضة بين الخبر المقدم والابتداء المؤخر وإن جاءت لغاية بلاغية فقد جاء ليدل على لطفه لنداء البحر ، ومناجاته .

— فيك مثلي — أيها الجيار — أصداف ورمل

— جملة النداء معترضة بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر ...

— إن في صدري — يا بحر — لأسراراً عجاباً .

— إنني — يا بحر — بحر

— كلانا قطرة — يا بحر — في هذا وذاك .

وفي كل مرة لجأ إليها الشاعر كانت مكاسب البلاغة من تصوير حيرته ولهفته على متابعة النجوى تغطي على عيوب خلخلة الفكرة من خلال الجملة الإعتراضية .

٦- الموسيقى

أ- الموسيقى الداخلية : تنوع في النص طبقاً لموضوع المقطع ، فبعضها قوي شديد، وبعضها هادئ ناعم .

ب- الموسيقى الخارجية : القصيدة على مجزوء الرمل . وجعل في نهاية كل مقطع منها : فاعلاتن .

د. الخبر والإنشاء :

لقد صور الشاعر حيرته وقلقه من التساؤل من خلال الاعتماد على أسلوبين الخبر والإنشاء وإن كان الأسلوب الإنشائي هو الغالب بسبب طبيعة الموضوع الذي يفرض استمرار الحيرة والسؤال ، فهذه الأسئلة التي طرحها أبو ماضي قديمة وحديثة ما زالت تطرح منذ الأزل وإلى اليوم ما دام بعض المتفلسفة لا ينقادون لجادة الصواب فيقنعون بجواب السماء ليربحوا ويرتاحوا . أما وهم على رسلهم فقد توهم ذلك الجبار الفيلسوف الذي فكر بكل ما حوله وشرده فكره ثلاث سنوات ليقول بعدها : أنا أفكر إذن أنا موجود .

هـ. التقديم والتأخير :

يغلب على أبي ماضي في الشعر الخضوع لمطالبات الأسلوب العربي الأصيل ، ولا يلجأ إلى التقديم والتأخير إلا نادراً عندما تلزمه ضرورة الوزن الشعري ، مثل : ما الذي الأمواج قالت حين ثارت . أصل التركيب : ما الذي قالت الأمواج حين ثارت .

وقد فرضت أساليب النحو العربي وقواعد اللغة تقديم الخبر لأنه شبه جملة مرات مثل : أله قبل وبعد ...

— إن في صدري — يا بحر — لأسراراً عجاباً .

— ولي في الأرض ظل ، والي يا بر عقل .

وهذه لا يحاسب عليها الشاعر ما دامت قواعد اللغة هي التي فرضتها إلى جانب ضرورة الوزن الشعري والمعنى .

و. الحشو :

لا يمكن أن نصف كلمات أبي ماضي هنا بالحشو فقد جاءت كل كلمة في مكانها المناسب لتخدم المعنى والوزن معاً ولنتذكر أنه لجأ إلى مجزوء الرمل ليقبل من عدد التفعيلات في كل بيت حتى لا يقع في الحشو الذي لا يفيد المعنى بل يجعل الأسلوب رخواً .

ز. المحسنات البديعية :

— أصواب ما زعمنا أم ضلال — طباق (٤)

— الموت في صدرك والعيش الجميلاً — طباق (٦)

— أنت مهد أم ضريح — طباق (٦)

- الليل - الصبح - طباق (٨)
- أصداف ورمل - طباق (٩) . بلا ظل ولي ظل - طباق (٩)
- أنت بلا عقل ولي عقل - طباق (٩) . أمضي وتبقى - طباق (٩)
- أله قبل وبعد - طباق (١٠)
- ازداد بعداً كلما ازدادت اقتراباً - طباق (١١)
- كلما أوشكت أدري لست أدري - طباق (١١)
- الغد والأمس - طباق (١٢)

٩ . الخاتمة

جاءت أفكار أبي ماضي من مطالعته في كتب الفلسفة القديمة والمعاصرة ، وكتب العلم العصري التي طالعتها في مهجره بالولايات المتحدة التي خلبت بحضارتها المادية لته وزعزعت إيمانه برسول المحبة والمسيحية فصار في وسط لا يدري أين موقعه من هذا الكون .

وأهمية هذه الأفكار تأتي من خلال استمرار النقاش حولها منذ القديم وحتى اليوم وإلى الغد ما دام هناك من يصر على ركوب رأسه والمعاندة والكذب على الله وتحميله عقل البشر المحدود المقدرة بالإجابة على أسئلة تخرج عن سقف المعلومات التي سمح لنا بها الله مبدع الكون وخالقه . إن مثلنا في هذه الحال بروميشوس سلوق النار في أساطير اليونان ، أو مثل الذي فقد سعادته ، وصهرت الشمس بحرارتهما أجنحته ، فلم يعد قادراً على التحليق باتجاه الشمس وهكذا تلاشى في فضاء الكون عندما لم تعجبه الحياة على الأرض ولم يقنع بدوره فيها . كلما حددته له من قبل آلهة السماء . وقد جاءت أفكار أبي ماضي مرتبة بدأت من حكاية النظرية النسوية لدارون حتى انتهى بها إلى نقطة البدء التي رجع إليها عبقرى زمانه فيلسوف الشك

أنا أفكر إذن أنا موجود ، وتكاد قصيدة أبي ماضي تكون ترجمة عربية بتصرف
لفلسفة الشك فهي صياغة معاصرة لمن سبقه من الفلاسفة العدميين .

ثم قلنا إن العاطفة لا وجود لها في مثل هذا الموضوع الفكري المعقد لهذا لم نحس
بوجودها فتحكم لها أو عليها . وقد كان خياله مجنحاً وجاء بالصور البلاغية يجود
بها في ثايا قصيدته وينشرها علينا بكرم حاتمى ذكرنا بأصله العربي العريق .

ولعل أروع ما في قصيدته موسيقاه الشعرية الجميلة المتنوعة الفنية سواء أكانت
داخلية أم خارجية وإحياء الموشح وتطويره لموضوع فكري فهذه حسنة من حسناته
ولا شك فقد ذكرنا بأن لنا في الأندلس الموشحات القديمة وأن بإمكاننا إحياء هذه
الشجرة الطيبة وتعهدها بالرعاية من جديد لتعطي أكلها كل حين عندما يتوفر لها
شاعر مبدع طوع العربية ودرسها حق الدراسة كأبي ماضي وجيله المتجدد في بدايات
هذا القرن .

وأحسب الأسلوب لا يقل قوةً وجمالاً ووضوحاً عن موسيقاه فقد صاغ
بأسلوب واضح سهل قضايا فلسفية معقدة بأسلوب عربي مفهوم يصل إليه
القارئ بدون وسوسات الفلاسفة وتعويدات المتحدلقين أصحاب الأيديولوجيا
ومحبي الدجلوجيا والكذبولوجيا .

٤ - فدوى طوقان

لن أبكي

إلى شعراء المقاومة في الأرض المحتلة منذ عشرين عاما... هدية لقاء في حيفا

" ١٩٦٨/٣/٤ "

أ. على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور
بين الردم والشوك
وقفت وقلت للعينين : يا عينين
ققا نيك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وأن القلب منسحقا
وقال القلب : ما فعلت ؟
بك الأيام يا دار ؟
وأين القاطنون هنا
وهل جاءتك بعد النأي ، هل
جاءتك أخبار ؟
هنا كانوا
هنا حلموا
مشاريع الغد الآتي
فأين الحلم والآتي وأين هو ؟

وأين هو ؟

ولم ينطق حظام الدار

ولم ينطق هناك سوى غياهم

وصمت الصمت ، والهجران

☆☆☆

ب. وكان هناك جمع البوم والأشباح

غريب الوجه واليد واللسان وكان

يحوم في حواشيتها

يمد أصوله فيها

وكان الأمر الناهي

وكان وكان

وغص القلب بالأحزان

☆☆☆

ج. أحيائي

مسحت عن الجفون ضيابة الدمع

الرمادية

لألقاكم وفي عيني نور الحب والإيمان

بكم ، بالأرض ، بالإنسان

فوا خجلي لو أتي جنتُ ألقاكم

وجفني راعش مبلول

وقلبي يانس مخذول

وها أنا يا أحيائي هنا معكم

لأقيس منكم حمرة
لأخذ يا مصابيح الدجى من
زيتكم قطرة
لمصباحي ،
وها أنا يا أحبائي
إلى يديكم أمدُّ يدي
وعند رؤوسكم ألقى هنا رأسي
وأرفع جبهتي معكم إلى الشمس
وها أنتم كصخر جبالنا قوة
كزهر بلادنا الحلوة
فكيف الجرح يسحقني ؟
وكيف اليأس يسحقني ؟
وكيف أمامكم أبكي
يمينا بعد هذا اليوم لن أبكي ؟

☆☆☆

د. أحبائي حصان الشعب جاوز

كبوّة الأمس

وهب الشعب منتفضاً وراء النهر

أصيخوا ، ها حصان الشعب

يصله واثق التهمة

ويفلت من حصار النحاس والعتمة

ويعدو نحو مرفئه على الشمس

وتلك مواكب الفرسان ملتمة

تباركه وتفديده

ومن ذوب العقيق ومن دم المرجان تسقيه

ومن أشلائها علفا

وفير الفيض تعطيه

وتقتف بالحصان الحر : عدواً يا

حصان الشعب

فأنت الرمز والبيرق

وتحن وراءك الفيلق

ولن يرتد فينا المد والغليان

والغضب

ولن ينداح في الميدان

فوق جباهنا التعب

ولن نرتاح ، لن نرتاح

حتى تطرد الأشباح

والعربان والظلمة

☆☆☆

هـ. أحبائي مصايح الدجى ، يا أخوتي

في الجرح

ويا سر الخميرة يا بذار القمح

يموت هنا ليعطينا

ويعطينا .

ويعطينا

على طوقاتكم أمضي

وأزرع قدمي في وطني

وفي أرضي

وأزرع مثلكم عيني

في درب السني والشمس

دراسة قصيدة فدوى طوقان

لن أبكي

٠١ الجو العام للنص

أ. حياة الشاعر فيما يتصل بالنص :

الشاعرة فدوى طوقان فلسطينية من نابلس نشأت بها ، وتلقت فيها علومها ، وهي من أسرة عرف منها أكثر من شاعر وعالم معروف مشهور نذرت شعرها لبلدها فلسطين .

ب. مناسبة النص :

لم تغادر فدوى طوقان نابلس بعد هزيمة ١٩٦٧ بل بقيت في بلدها تقاوم بالكلمة الشريفة الحرة الحلوة وتعبر عن آلام شعبها وفي ٤/٣/١٩٦٨م زارت حيفا وهناك كتبت هذه القصيدة .

٠٢ تقسيم النص لأفكار رئيسية :

قسمت القصيدة إلى وحدات منذ كتبها الشاعرة فدوى طوقان على النحو التالي :

أ- على ابواب يافا أحبائي ... وصمت الصمت والهجران وصف حال يافا بعد الاحتلال عام ١٩٤٨ .

ب- وكان هناك جمع اليوم والاشباح ... معقت القلب بالاحزان . وصف طيفان العنصر البشري الغريب عن الوطن وهم يذكرونها بقطعان اليوم .

- ج- أحيائي مسحت عن الجفون صبابة الدمع الرمادية ... يمينا بعد هذا اليوم لسن
أبكي استعادت الشاعرة التفاؤل بالمستقبل والثقة بالشعب الفلسطيني بعد أن
أحست بصمود عرب الأرض المحتلة عام ١٩٤٨ .
- د- أحيائي حصان الشعب جاوز كبوة الأمس ... حتى تطرد الاستنتاج والغرباء
والظلمة تعلق الشاعرة أن الثورة مستمرة حتى تحقيق النصر واستعادة الحقوق
من المعتصب .
- هـ - مصايح الدجى بأخوي في الجرح ... في درب السنى والشمس .
تعلن أنما لن تهاجر من وطنها وستبقى فيه حتى النصر .

٣ . الشرح اللغوي للنص

- أ . وقفت يا أحيائي على أبواب يافا عند بقايا الدور العربية التي هجرها أهلها منذ
النكبة الأولى ١٩٤٨ بين البيوت التي هدمت والأشواك التي نبتت بين الردم
عندها وقفت قائلة لعيني كما قال الشاعر العربي في جاهليته قفا نيك . كلانا
يقف على بقايا الأحبة الذين رحلوا أنادي كما نادوا من قبل من بين هذه
الديار وأبكي من غادروها وكان قلبي منكسراً ، لقد تذكرت الهزيمة . لقد
تساءل القلب يومها : ماذا فعلت بك أيام الاحتلال يا دار الأحبة ؟ وهل
علمت بعضاً من أخبارهم ؟ ما مصيرهم ؟ أين يسكنون ؟ هنا في هذا المكان
حلموا الأحلام الوردية أيام شباهم . وفي هذه الديار الموحشة رسموا المشاريع
للغد في شباهم كانوا يخططون لغدهم ولكن النكبة فاجأهم وتسفت أحلامهم
وخططهم هناك ذهبت صيحاتي دون جواب لم أجد من جواب سوى الصمت
والهجران عن ديار الأحبة .

تحليل النص الأدبي

لقد سكن اليوم ديار أحبتي المهجورة كما سكنتها الأشباح حيث التقت المصالح مع المختل الغاصب الغريب الذي كان يدور حولها ويطوقها بمستعمراته وليصبح فيما بعد الأمر النهائي ثم كانت الكارثة الأولى عام ١٩٤٨ ومن يومها سكنت الأحزان قلبي ولم تفارقه .

ج. أحبائي شعراء المقاومة في الأرض المختلة يوم لقبيتكم أعدتم لي الثقة بالحياة والمستقبل من خلال صمودكم ومقاومتكم للعدو المعتصب ، وهكذا مسحت الدمع عن جفوني ، لقد أصبحت خجلة من بعدي عنكم وعدم مشاركتي لكم المعركة باليد والبنديقة . كان عليّ أن آتي مزغردة لكل شهيد يسقط مشجعة لكم مصفقةً على هذا الموقف الرائع وكان عليّ أن أكبح جماح عواظي فأمسح الدموع بل أحبسها أمتعها من السيلان وقلبي عليه أن يتجادل فلا يضعف ما دام معكم فليأخذ منكم زحم البطولة وتحدي المقاومة ، فأنتم بتضحياتكم أشعلتم شموع الفرح والأمل في قلب الشعب الفلسطيني ولهذا أرائي أعتز بفضلكم علينا وأمد يدي تشد على أيديكم مؤيدة مهنته لكي أرفع جبهتي إلى السماء متحدية كل الأغلال التي فرضها الغاصب . منكم يا شعراء المقاومة نستمد القوة التي نراها صورة لقوة جبال فلسطين في الكرمل وجبال الخليل ونابلس ، وشعركم يذكرني بزهور الجبل البرية التي تنبت في أقسى الظروف لتجمل الجبل وهكذا شعركم يا أخوتي . منذ اليوم لن أترك الجروح تترقأ ألماً من ذل الاحتمال طالما أنني آمل بالنصر ، ولن أترك مكاناً في قلبي لليأس ولن أبكي مطلقاً . والله لقد استعدت قوتي وعادت إليّ صحة المقاتل بعد كدوة الجواد ولن أذرف الدمع على شهداء الدرب بل سأطلق الرغاريد لأن الشهداء يعبرون بأجسادهم الطاهرة طريق النص والحرية .

د. أحبي شعراء الأرض المختلة يا من تشاركون بالقلم والبنديقية في مقاومة العدو
 إنني ألمح تباشير النصر تلوح في الآفاق بعد أن أفاق الشعب ، ووقف صحيحاً
 سليماً حصان العرب علا صهيله وهو يعدو بالثورة من المخيمات التي ترسم
 المأساة بمعانيها المؤلمة . استمعوا صوت الثوار بالباب يهتفون للنصر القريب
 بإذن الله وهم يرون بتضحياتهم فلسطين وقد تخلصت من الاحتلال وظلام
 النحس والاعتصاب ويرون من خلال مسيرتهم ودمانهم مواكب الفرسان
 مجتمعة تبارك تضحياتهم حيث يبني الاستقلال بالدم وقطره وتقدم بكل ثقة
 تضحياتهم . الشهداء الفرسان الذين هم علم الشعب الفلسطيني ورمزه ،
 وشعب فلسطين بشرفائه يسير وراء المجاهدين إلى النصر ولن يكون بعدها
 تراجع أو حل فلا راحة حتى التحرير الشامل . يومها سيرتاح شعبنا من الغربان
 القادمة من الغرب والشرق وعندنا يطرد الأشباح وظلام الاحتلال .

هـ. شعراء الأرض المختلة يا أحبي أنتم شموع مضيئة تسير الدرب لشعبنا
 الجريح منكم نستمد العزم كما أن الخميرة تجعل العجين جاهزاً ليخبز هكذا
 أنتم قهقرون الشعب ليشارك المجاهدين ثورتهم ومن خلال مشاركتهم نبت الأمل
 بالنصر كما تبت حبات القمح نباتاً وسنابل في حقول فلسطين الخصبة لتعطينا
 الخبز والخير وهكذا جهادكم ونضالكم بالقلم والبنديقية وشعبنا وأنا واحدة منه
 سيسير على طرقاتكم ، ومن تقاؤلكم نستمد الصمود والبقاء والتصدي للعدو
 المغتصب ، ومن قصادكم نستمد النور لنبني للشعب الفلسطيني مستقبلاً زاهراً
 يحل في نهاية الطريق مكانه المناسب تحت الشمس .

أ. على أبواب يافا يا أحبائي ... وصمت الصمت والهجران

الفكرة هنا وقوف على أطلال الأحياء في يافا وبكاء بقايا الأحياء التي نبت بين دروبها الشوك وسكنها الأشباح والغربان واليوم وكما فعل الشاعر الجاهلي تماماً عندما وقف على أطلال سعدى ولبنى هكذا فعلت فدوى وقد استنطقت الحجارة والحرائب التي شهدت أحلام العرب قبل تركها والمشاريع التي خططوها في شبابهم ولكنهم لم يجيئوا بل أجابها الصمت والهجران .

مصدر الفكرة كما قلنا مطالعة الشاعرة في التراث العربي الجاهلي وأهميتها تأتي من حيث اعتبارها تطويلاً لتقاليد شعرنا الجاهلي لمطالبات العصر الذي نعيش به ، وقد قامت بتقديمها في بداية القصيدة تماماً كما فعل الشاعر الجاهلي ، وهي عقيمة من الناحية المنطقية ، لكنها تأتي عادةً بسبب الضغط العاطفي واستجابة لنداء القلب ولا علاقة لها بالعقل . وهي أخيراً فكرة قديمة مألوفة ، ولكن الجديد خروج فدوى عن أوزان الشعر الجاهلي والاعتماد على البحور القصيرة التي تناسب موقف الغضب والتحدي الذي وقفته فدوى .

ب- وكان هناك جمع اليوم والأشباح وغص القلب بالأحزان.

الفكرة هنا سكنى اليوم والأشباح والغربان التي جاءت من الشرق والغرب لتقيم في فلسطين وهي غريبة عنها بالوجه واليد واللسان . هذا الغريب بنى مستعمرات وأقام المدن ومد أصوله فيها وأصبح الحاكم لأرض فلسطين وهذا جعل قلب فدوى يتملى بالحزن والكآبة .

مصدر الفكرة تجربة الحياة أما التعبير عنها فجاء من ديوان المتنبي عندما وصف شعب بوان في بلاد فارس :

تحليل النص الأدبي —

ملاعب جنة لوسار فيها سليمان تسار بترجمان
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان
أما أهميتها فتأتي من خلال ترجمتها عن الشعور بالغربة في الوطن
المحتل ، وترتيبها مناسب بعد الوقوف على الأطلال : ومن ناحية الصحة فلا
أعتقد أن العقل يساير دعوى فدوى فيما يتعلق بالأشباح والغريبان والبوم
فهذه خرافات شعبية توارثتها عامة بلادنا منذ القدم .

ج- أحبائي مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية ... بعد هذا اليوم لن
أبكي؟ الفكرة هنا مسحت فدوى دموع الحزن بعد لقاء شعراء المقاومة في
الأرض المحتلة ، فحل الأمل محل اليأس من نور الشموع التي تنير الدرب
لغيرها من أبناء الشعب . إن شعراء الأرض يذكرون بجبال فلسطين فقوتهم
بعض من قوتها ومن زهور جبالها البرية طيب الرائحة وجمال الحلم بالغد
المشرق وتقسم في نهايتها بأنها بعد هذا اليوم لن تبكي .

مصدر الفكرة تجربة الشاعر الحية فحالمًا التقت بشعراء المقاومة في
الأرض المحتلة ارتفعت معنوياتها واستعادت الثقة بالشعب الفلسطيني ، وهي
فكرة هامة إذ يلعب الشاعر دور الرائد عند الشعوب الحية وهكذا شعراء
المقاومة في فلسطين المحتلة .

وجاءت في المكان المناسب في ظلال اليأس التي مرت في المقطع السابق
وهي فكرة صحيحة تثبتها الوقائع اليومية المعاشة لدى الشعوب المناضلة في
سبيل الاستقلال والحرية . وهي فكرة جديدة نبتت مع كفاح الشعوب في
العصر الحديث في سبيل الأمن والحرية ، ومن يتنبه للخطر قبل الشاعر الذي
وهبه الله نفساً حساسة تتحسس الخطر قبل وقوعه بروح شفاقة ، من هنا يتنبه
قبل غيره وينطلق لينذر الغافلين من أبناء الشعب . وكلما كان فعل الشاعر

تحليل النص الأدبي

يصادق قوله كلما كانت التجاوب أكبر وثقة الشعب بكلماته أعظم .
ج. أجباني حصان الشعب جاوز كبوة الأمس ... حتى تطرد الأشباح والغربان
والظلمة .

الفكرة هنا عودة أبناء المخيمات من الشباب وراء النهر للثورة والكفاح من
أجل العودة والتحرير ، يرى الشعب الأمل بالاستقلال من خلال التفاؤل
بصهيل الخيل الذي ارتبط في ذهن العربي بالفروسية وما تحمله من قيم أصيلة
حيث كان الفرسان يحمون القبيلة . فرسان اليوم هم شباب الثورة الذين أحبوا
البنديقية ورأوا فيها طريقاً للنصر .

فالشباب وشعراؤهم هم رمز الشعب وبتضحياتهم سيعود النور لأرض
فلسطين بعد طرد الغرباء عنها .

مصدر الفكرة هنا قلب الشاعرة فدوى وعقلها الذي درس العرب في الجاهلية
وصدر الإسلام ، ومن هنا كان الفارس وصهيل الخيل يمثل لها إشراقة النصر
والجدد السابق ولن يعود إلا عن طريق فرسان اليوم وبنادقهم التي حلت محل
محل الخيول الأصيلة وهي مهمة من خلال الاعتراف من التراث وخاصة ما
يتفق مع ظروف العصر وتطويعه لتغيير الواقع المتخلف وبناء الجهد من
جديد . وترتيبها جاء في المكان المناسب ، هي صحيحة فشباب اليوم هم فرسان
الأمس الذين كانت دماؤهم معبراً للفتوحات والأعجاد فمن هذه المهمة غير
الشباب .

وهي فكرة قديمة مألوفة فثورات الشعوب كلها تقوم وتنتصر بتضحيات
الشباب وهم وجدان الأمة وعلى تضحياتهم تعتمد مسيرة التحرير في أمم
الأرض .

تحليل النص الأدبي —

د. أجباني مصابيح الدجى يا أخوتي... في درب السنى والشمس
الفكرة هنا شباب الثورة هم شموع تنير درب الشعب للتخلص من ظلمة
الاحتلال ومداواة جراحه . شعراء الأرض المختلة خيرهم بالريادة يذكرنا
بالخميرة التي هيء العجين للخبز ، والبذار الذي يعطي سنابل القمح والخير في
موسم الحصاد الذي يأتي بعد برد الشتاء وصقيعه ولهذا سيكون الشعب سائراً
وراء الشعراء في الأرض المختلة حتى يصل الشعب إلى بناء مجده وإيجاد
مكانه المناسب تحت الشمس .

مصدر الفكرة هنا تجربة الشاعرة والحياة مع الأرض والزرع وتحضير
العجين في البيت ليتم خبزه أو تنور البيت وكان جيداً هذا الاستغلال في
قصيدتها ولم يقلل من أهميتها أبداً فهي فكرة مصدرها بين أيدينا في كل يوم ،
ولكن الشاعرة وحدها استطاعت تطويع هذه الفكرة لخدمة هدفها في تحرير
شعبنا من الاحتلال . وجاء ترتيبها مناسباً في كتابة متفائلة ترى النصر حقيقة
واقعة من خلال ضربات الثوار والكلمات المقاتلة من شعراء المقاومة وهي
فكرة صحيحة قديمة مألوفة لدى الشعوب المناضلة منذ القدم وحتى اليوم وإلى
الأبد .

٥ . نقد العاطفة

أحلى ما في قصيدة فدوى العاطفة الصادقة التي أشعرتنا بها منذ بداية
القصيدة حتى نهايتها وهي عاطفة سوية إنسانية فهي تمثل عاطفة المواطن
الحر الشريف وهو يرى وطنه محتلاً مهاناً وهي لذلك عاطفة صحيحة وخالدة
فالأرض أرض الآباء والأجداد لا يتهاون في حقها إلا خانن آثم والدليل

قوله تعالى : (ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم) (١).

٦. نقد الخيال

أ. التشبيه ، ب. الاستعارة ، ج. الكناية ، د. المجاز المرسل
هـ. المجاز العقلي .

- يا عينين قفا تيك ... تنادي من بناها الدار ... وتعي من بناها الدار
استعارة مكنية حيث شبهت الدار بإنسان وحذف المشبه به وترك بعض لوازم
فعل تنادي . وكذلك عندما شبه العينين بإنسان وحذف المشبه به وترك بعض
لوازمه .

- وقال القلب أيضا استعارة مكنية ..

- ما فعلت بك الأيام يا دار : مجاز عقلي أسند إلى الأيام والعلاقة زمانية فالأيام
زمن وقوع الفعل .

- ولم ينطق حطام الدار : استعارة مكنية حيث جعل حطام الدار إنسانا وحذف
المشبه به وترك بعض لوازمه فعل لم ينطق .

ومثله لم ينطق سوى غياهم وصمت الصمت والمهران : استعارة مكنية حيث
شبه الغياب بإنسان يصمت وينطق وحذف المشبه به الإنسان .

- وكان هناك جمع اليوم والأشباح : كناية عن الوحشة والغربة والتشاؤم .

- غص القلب بالأحزان ، كناية عن شدة الألم .

تحليل النص الأدبي —

- مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية : استعارة تصريحية لأنه صرح بالمشبه به .
- وفي عيني نور الحب والإيمان ، كناية عن الثقة بالنصر .
- جفني راعش مبلول : كناية عن الحزن واليأس .
- لآخذ يا مصايح الدجى من زيتكم قطرة : استعارة تصريحية لأنه صرح بالمشبه به بمصايح شبهت شعرها بالمصباح وصرحت بالمشبه به فهي استعارة تصريحية .
- وأرفع جبهتي معكم إلى الشمس : كناية عن الشعور بالتحدي والثقة بالنصر .
- وها أنتم كصخر جبالنا قوة : تشبيه تام .
- كزهر بلادنا الحلوة : تشبيه تام تمثيلي .
- فكيف الجرح يسحقني ؟ كيف اليأس يسحقني ؟ : مجاز مرسل علاقته السببية فالجراح واليأس تسبب الشعور بالهزيمة والانسحاق أمام العدو .
- حصان الشعب جاوز كبوة الأمس : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به وكناية عن صحوة الشعب الفلسطيني .
- حصان الشعب يصهل : استعارة مكنية حيث جعل الفعل يحل محل المشبه به .
- هب الشعب ليقلب من حصار التحسر والعممة : مجاز عقلي علاقته زمنية .
- يعدو نحو مرفأ على الشمس : كناية عن التفاؤل بالنصر .
- دم المرجان : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به .
- تسقيه من أشلاتها علفا : استعارة مكنية حيث شبه الشعب بحصان حذفه ليحل محله فعل تسقيه والعلف .
- أنت الرمز والبيرق : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به .
- ونحن وراءك الفيلق : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به .

تحليل النص الأدبي —

- لن ينداح التعب : استعارة مكنية حيث شبه التعب بسائل حذفه ليضع مكانه فعل ينداح .
- أحيائي مصايح الدجى ويا سر الخميرة يا بذار القمح : استعارة تصريحية حيث صرحت بالمشبه به .
- أزرع قدمي في وطني وفي أرضي : شبهت النبات في الوطن بالزرع وحذف المشبه به ، وترك فعل زرع فالاستعارة مكنية .
- وأزرع مثلكم عيني في درب الشمس : استعارة مكنية .
- درب السني والشمس : استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به .

٧٠ نقد الموسيقى

- أ. الموسيقى الداخلية : موضوع القصيدة المقاومة والتحدي في وجه العدو الغاصب ولذلك جاءت موسيقى فدوى الداخلية قوية عنيقة متقطعة في فترات متباينة تمثل فوضى الركام والخرائب التي رأها في حيفا ويافا . وقد ساعدها في ذلك وجود نسبة كبرى من حروف " قطب جد " ضمن كلمات القصيدة والكلمات كانت متألفة ضمن الجملة والتركيب الشعري .
- ب. الموسيقى الخارجية : لا نستطيع القول هنا أن فدوى اعتمدت على بحر معين فهي في كل فاصلة أو تركيب تأخذ وزنا يختلف عن الآخر وإن كانت تسير على طريقة السجع فالواقع أن القصيدة أقرب ما تكون إلى النثر .

٨ . نقد الأسلوب

أ. الحرف ، ب. الكلمة ، ج. الجملة ، د. الخبر والإنشاء ، هـ. التقديم والتأخير ، و. الحشو ، ز. المحسنات البيعية .

أ. الحرف : جاءت نسبة حروف قطب جد كبيرة تناسب موضوع القصيدة المقاومة والوقوف في وجه العدو وأطماعه .

ب. الكلمة : جاءت كلمات فدوى طوقان الشاعرة عربية فصحي سهلة لا تحتاج إلى شرح .

ج. الجملة : نسبة الجمل الفعلية تفوق الجمل الاسمية ومن هنا كان الأسلوب قويًا ولكن الذي أضعف أسلوبها اعتمادها أحيانا على الجمل المعترضة مثل :

- وها أنا - يا أحبائي هنا - معكم

جملة النداء معترضة بين المبتدأ والخبر شبه الجملة .

- لآخذ - يا مصاييح الدجي - من زيتكم قطرة لمصايحي

الجملة معترضة بين الفعل والمفعول به .

- وها أنا - يا أحبائي - إلى يدكم أمد يدي

الجملة معترضة بين المبتدأ أنا وجملة الخبر أمد يدي .

د. الخبر والإنشاء : لقد زاوجت فدوى طوقان بين أسلوب الخبر والإنشاء حتى لا

تمثل من النغم الواحد والأسلوب المفرد وهكذا كانت نسبة اعتمادها على الخبر

تعاود نسبة الجمل الإنشائية في القصيدة ، وهذا أضفى على النص حيوية من

خلال التغيير والانتقال بين الأسلوبين في مقاطع القصيدة .

هـ. التقديم والتأخير : لقد أكثرت الشاعرة من التقديم والتأخير مما جعل الغموض

يلف أسلوبها علما بأن القصيدة نثرية . ولا مسوغ لهذه الضرورات التي تقبل

على مريض في الشعر العمودي فكيف بنا في قصيدة النثر ونحن لا تكاد نعرش على بيت أو مقطع إلا ونفاجأ بتقديم لما يجب تأخيرها والعكس حتى ظهر الاضطراب على أسلوب فدوى مثل :

- على أبواب يافا ... وقفت وقلت

أصل التركيب ، وقفت على أبواب يافا وقلت يا أحبائي ...

كان الأسلوب أقوى لغويا وأجمل من ناحية الوزن أيضا ، أما المخالفة لمجرد المخالفة لما عرفناه من أساليب الشعر العربي فهي محاولة تعود على صاحبها بالضرر .

- على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعي من بناها الدار

أليس من الأصح والأجمل لو قالت :

تنادي الدار من بناها

على أطلال من رحلوا وفاتوها

وتنعي الدار من بناها

إن التلاعب الصياني بتقديم اللعب وتأخيرها دون مخطط محسوب لا يعدو كونه محاولة الصبي لاكتشاف مواهبه والباحث يربأ بالشاعرة الكبرى الوقوع في أخطاء كهذه .

- وها أنا يا أحبائي — إلى يدكم أمد يدي .

ألم يكن من الأجمل لو قلنا :

ها أنا يا أحبائي أمد يدي إلى أيديكم .

- وألقي رأسي هنا عند رؤوسكم أفضل وأجمل من لعبة التقديم والتأخير .

- كيف الجرح يسحقني الأصل : كيف يسحقني الجرح .

و. الحشو : لا يمكن التسليم بالحشو في قصيدة نثرية ما دامت الشاعرة لم تلتزم بالشعر العمودي وما يتطلبه من إقامة الوزن بإضافة كلمة أو أكثر أما هنا فلا داعي لضرورة الشعر وزيادة الكلمات وحشوها مثل :

على الأطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار .

ما فائدة وجود كلمة فاتوها . إنما لا تقدم ولا تؤخر

وإضافة إلى التكرار الممل لبعض المفردات : أين همو ...؟ أين همو ؟

ز. المحسنات البديعية : إذا كانت الشاعرة قد تملصت من الوزن الشعري فقد

أبقت بشعرة معاوية مع بعض فنونه مثل السجع :

الشوك .. فقنا نيك .. ميلول ... محذول ... قوة الحلوة البيرق

... والفيلق .

- ومن ذوب العقيق ومن دم المرجان نسقيه فقد جمعت بين خضرة العقيق

وزرقته إلى جانب حمرة المرجان الذي يشبه الدم وهو ما يسمى بالبديع

تدبيح .

٩، الثانية

كانت قصيدة فدوى طوقان تستمد أفكارها من التراث أولا ومن تجربة حياتها

ثانيا ولكن لها الفضل في حسن استغلال التقاليد الجاهلية استغلالا يتناسب مع

طبيعة العصر الذي تعيشه . ويبقى لها فضل التأكيد على أهمية الشباب وشعراء

الأرض المحتلة الذين يقاومون بالكلمة الشريفة والطلقة الحرة .

وكان خيالها جيدا متنوع الصور من تشبيه إلى استعارة وكناية ومجاز مرسل ومجاز عقلي . جاءت لتقدم لنا الأفكار العقلية المجردة بصورة ملموسة جعلتها أكثر إقناعا . بينما كانت الموسيقى أضعف ما في القصيدة حيث لم تطوع فدوى الموسيقى التقليدية ولم تستطع تقديم البديل . أما الأسلوب فكان جيدا لولا التقديم والتأخير بمناسبة وبدون مناسبة .

الفصل الثالث

فن القصة



أما بعد

قصة : للسيرة مزمار

يرن الجرس في شيء من الترق ، لم يكن اليوم إلا نوقا ، فتقفز وتصطدم قعبة رجلها بالدرج السفلي المفتوح ، فلا تتذ لتفحص الخدش . وتقف أمامه في الغرفة الأخرى فتكاد لا تتبين ملامحه من بين سحابة من تلك السحابات التي يعقدها سيجاره ، ويناولها ورقة تمتر في يده ويقول ...

" إذا كنت قد فعلتها مع واحد فلن أفعلها مع الجميع . عليهم أن يتعلموا كيف يعيشون في حدود مداخيلهم خذي "

وتمسك بالورقة وتعود إلى غرفتها ، لقد انطمس السطران بفضاظة تحت الكلمة التي كتبها بالأحمر " مرفوض " وقبل أن تشكها بدبوس الأوراق يستدعيها الجرس مرة أخرى ، فتقوم ويشق صوته السحابة : " هل وصلت " الساعة " ؟ اسرعجلي الخل فأنا أريدها الليلة .. " فتقول : " حسنا " وهي تشعر بشيء من اليأس في حلقها . وقبل أن تدير القرص لتصل بالجوهري تمسح على الورقة لتمحو فظاظتها الحمراء . " مرفوض " وشعرت بالكلمة تنهشها قبل أن تنهش صالح ، " مرفوض " ... ومدت أصابعها تدير القرص وتقول في غير ما حماسة " هنا مكتب مدير المصرف .. " وترق حاشية "الهالو" في الطرف الثاني من الخط ويتلون الصوت ببشاشة متناهية "خلال دقائق تكون عندكم" وتقفل الخط ، وتعود عينها فتعلق الورقة . لقد خابت وساطتها ، وتساوت وصالح في الوقوف على تخوم العلاقة الرسمية . قولي له " إن السلفيات ممنوعة ... هل تعتقدين أنني متفرغ لهذا ؟ وتبتلع ريقها فهي تعلم تعلم جيدا أن حظ أي قانون داخلي في المصرف

رهن بمزاج المدير ، ولكن عله وجد المبلغ أنفه من أن يكون طرفا في أمر يقضي هو فيه .. إلا أنه على أي حال في نظر صالح معادلة حياة خمس أو ستة أنفجار ... أو موثقم لا فرق ... "مرفوض" فليكن وما يسعها أن تفعل بعد ... إنها تختنق ، وقصة رجلها تؤلمها ويومها مليء بالمتناقضات ، وليست تشتهي الساعة شيئا مثل أن تغور الأرض بالأرباب الذين يحيون ويموتون ، وهم يدخنون السيجار . وتنهض فهي حريصة على ألا يطول يومها دقيقة واحدة في هذا المكان . لقد انتهى الدوام فلتوقف جهاز التبريد وتذر المفاتيح في الخزانة والأدراج . لن تمنحه من وقتها ، لن تمنحه اليوم على الأقل ، ثانية إضافية . فقد كان اليوم مليئا بصورة خاصة حين حينه في الصباح بادرها بالسؤال : هل أنت موظفة عندي أم عند زوجتي ؟

وأهم عليها السؤال فأردف (لماذا أخبرت زوجتي بقصة زجاجات العطر ...)

وفهمت ، فهمت سر المكالمة التليفونية وسر سؤال زوجته إياها بالأمس عما إذا كانت اشترت مجموعة من زجاجات من (محل ...) ... ولم تجد مناسبة للإنكار ، لماذا تنكر ؟ لقد كلفها أن تشتريها وادعى أنها هدية لزوجته ، قمضت وانتفضها وأحضرتها له في لفائف مزوقة مربوطة بشريط أحمر . وفكرت وهي تحملها كيف أن ثمنها يكاد يوازي مرتب خطيبها في شهر .. لقد سألت الزوجة إن كانت الهدية قد أعجبتها فطرقت هذه السماعة بخشونة أرستقراطية . وظلت حائرة تبحث عن تفسير حتى خطر لها أن تسأل عاملة المحل ، وببساطة حكّت لها كيف أن الزوجة قد حضرت بالأمس إلى المحل تنتقي عطرا فأخبرتها هذه أن سكرتيرة زوجها قد انتقت مجموعة تعتقد أنها لها .. فاصفرت ولم تقل أكثر من " هكذا ؟ " وانصرفت .

لقد قالت له (قبل أن تكتشف هذه الملابس) بأنها فهمت أنها لزوجته ، ولذا لم تجد حرجا في أن تذكر الحقيقة ... وصرفها بحركة من سيجاره فاستدارت . من الآن فصاعدا عليها أن تتعلم طالما هي موظفة ، أن تكذب لمصلحته ، فقد تعرض

مرة أخرى لاستجواب آخر من الزوجة ، وعند ذلك عليها أن تنسى تماماً أن المدير يكون شاعرياً مدة عشر دقائق على الأقل في اليوم حين يطلب ذلك الرقم في الصباح ، ويروح يتحدث بصوت يكاد يكون همساً ويقول كلاماً تقرأه في تعبيرات وجهه فأحاديثه الأخرى تجري بشيء من الجلجلة الواثقة .. وقد يخالطها سباب يطلقه متظرفاً أو غاضباً ، ولكن عشر الدقائق تلك تجعل منه شخصاً آخر ، شخصاً لا يستطيع أن يكتب مرفوضاً يمثل هذه البساطة ، لقد انتهت شعائر المكتب فلتقف ولكنها تتذكر أن الساعة لم تصل بعد فترتمي محدة في مجموعة أقلام مختلفة الأطوال وتذكرها الأقلام بالرسالة ، الرسالة التي ما فتئت منذ عشرة أيام أو أكثر تسوف في الرد عليها . يدق الباب وينفتح نصف فتحة وتسمع صالح يقول (بالباب من يريد سعادة المدير) إذن فقد جاءت الساعة مع مندوب خاص يحملها في غلبة سوداء من المخمل . ويرتفع حاجب صالح من وراء كتف الرجل مستفهماً ، وعرفت ما يريد ، وتجاهلت استفهامه امض الآن فالمدير مستغرق في هموم الماس امض فلن استجوبك لماذا سمحت لنفسك يا بليد أن تنجب أربعة همم أفواه تأكل ، غلطاتك الأربع لا تغتفر ، مثلما كانت حياتك نفسها غلطة ، غلطة أجل ولكنها تخدم ضرورة تصنيفية ليكون من الناس من يشتري الماس بأسهل مما تشتري رغيفاً لغذائك . امض فلن أصدم " تعاستك " برفض " سعادته " ففي الغد متسع . تعلم كيف تعيش بالمائة والخمس والسبعين . أو تعلم كيف نجوع بما فأنت حر . أما هو فقد تعلم أن يتقياً بعد دعوة عشاء ليستطيع أن يلبي دعوة أخرى في الليلة نفسها .

وتتد يدها فتأخذ الساعة النائمة في المخمل ، وتحملها دون أن تفتحها فهي تعرف ما فيها . في الصباح قصدت المحل لتنتقي لمديرها هدية مناسبة تليق بزفاف ابنة أحد هؤلاء الذين يلوكون الأرقام وأسنانهم مشدودة على سيجار ...

وإذا استفهمت عن الثمن تناوشتها ضحكة هزء " أمثال المدير لا يسألونه عن الثمن فليتنق ما يريد ... " فعلا السؤال لها لا له . تدري جيدا بأن ألفا زائدة أو ناقصة ليست بالشيء الذي يتوقف عنده لحظة . ولكنها تسأل إشباعا لفضول شخصي .. " بسيطة ثلاثون ألف ليرة ... " وغص المبلغ في حلقها وشدت بحركة غريزية على حقيقتها . ثلاثون ألف ليرة . مرتبها في ثلاثة أعوام . كل رقم لديها بات يخضع لعملية تحليل وقسمة . فاتورة واحدة لحفلة عشاء واحدة في أحد الفنادق سددت بما يوازي مرتبها في عام . فاتورة قمصانه تطعم عائلة لشهرين . وأمها المحصنة بقناعة " خبزنا كفافنا " ترى نفسها سعيدة إذا مر الشهر دون أن تستدين . فتغير صلاحها أو تجعلها أكثر طموحا . فهذا حتما ما فعله هؤلاء الذين يستطيعون أن يبلغوا كل شيء بدون أن يفكروا مرتين أو يفكروا إطلاقا . وتمضي لتركب السيارة تكاد لا تسمع الجوهرى يقول " إذا أعجبتك فأعيدها لنهني لها علبه تليق... " كيف تجرؤ عقارب ساعتها بعد أن تدور ، وأن تدعي أنها تسجل لزمين واحد يجمع بينها وبين تلك التي ستلقى الليلة مائة هدية تماثل هذه أو تعادلها ؟ ... يا إلهي وهناك الرسالة بماذا ترد عليها ؟ في كل لحظة مرت عليها وهي تعمل في المصرف كانت تشعر بأن باب الإمكان قد أوصده ستمائة أو سبعمائة ليرة يقدمها خطيبها ضمانه حياة عائلية . ستمائة أو سبعمائة مطها الاغتراب قليلا وحملها من تكاليف الغربة ما يأكل الزيادة ويجور على الأساس ، تحه أجل ، كانت ولعلها ما تزال ، أجل ما تزال ولكن هذا المكان يفترس براءة الرضا ... هذه هي الحقيقة التي يجب أن تقال في الرسالة التي لم تجرؤ على أن تقولها فلجأت

إلى التسوية وظل المطل فيها لا يفصح عن شيء ، مجرد حيط لا تريد له أن ينقطع ولا تدري لماذا . وفي هذه الرسالة أيضا حاولت أن تخلق أي عذر يغطي على نزوعها إلى إخضاع أي شيء إلى معادلة ، هل تبعث له بهذه الصحائف التي امتلأت أرقاما رسمتها ، وخرجت منها بحكم واحد : " سيكون الستر في حياتها اسما آخر من أسماء الفاقة " .

وستظل كفأر دائخ تلف في الدائرة المرسومة لا تتجاوزها أو تطمح في التطلع إلى ما ورائها ، تماما مثلما عاشت أمها تلبس الثوب ثلاث شتويات وتحيله إلى تنورة في الشتاء الرابع . لماذا ؟ وفي هذه الدنيا من يشتري سوقا بأكمله بدون أن ترف له عين . ويقعل أشياء كثيرة بدون أن ترف له عين ؟ هذا صحيح أيضا في أيام قليلة انتهت إلى يدها خيوط كثيرة تستطيع لو تبعثها أن تنتهي إلى غابة سوداء تختلط فيها القيم وتتشابك وتتصارع ثم تختنق بالرطوبة والعفن . ولا يظل على سطح المسوات إلا تلك الفطريات ، مظلات سموم فقعتها ليل الغابة .

أجل أشياء كثيرة يفعلونها بدون أن ترف لهم عين ، يخونون ويعقدون الصفقت بفس الكفاءة ، يسخون سخاء الأساطير ، ولا يهضمون سلفة صغيرة " مرفوض " كأنها قرص يريد به صالح أن يقيم عمارة ، أو يفتح تجارة . حسنا لقد أعطاها ذلك القدرة على أن تحسم أمرها . أجل أن تمد يدها فتحمل هذه الرسالة وتتأملها في شيء من الاعتذار ، وأن تأخذ قلما من هذه الأقلام الكثيرة الحمراء والزرقاء والسوداء ، وأن تتأمل سطورها الداجية بدون أن ترى فأرا يدور في دائرة ... ويهدوء تلقي بالورقة إلى السلة مزقا صغيرة ويهدوء نفس الهدوء سحبت ورقة جديدة وكتب من جديد

" عزيزي ... "

لقد اشترى مديري اليوم هدية دفع لها ثلاثين ألف ليرة ورفض طلبا لسلفة بمبلغ ١٧٥ ليرة أجل ، أحضر في الخامس والعشرين ...

(.....)

دراسة قصة سيرة عزام

أما بعد

يجدر بنا أن نتعرف بسرعة على الأنواع القصصية :

(١) الرواية :

وهي اللون القديم من القصص الحافلة بالبطولة الخيالية والسحر ، وضروب المستحيلات في عالم الواقع .

(٢) القصة :

وهي الشكل الجديد الذي تطورت إليه الرواية ، وبعد أن أصبحت قصة فيية تعالج الإنسان في واقعه .

(٣) القصة القصيرة :

وهي تمثل موقفا في وقت واحد . وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد . وقد اتفق النقاد أن خير تحديد لها هو طولها :

أ. فالقصة القصيرة يتراوح طولها بين : ١٥٠٠ و ١٠,٠٠٠ كلمة .

ب. وإذا نقصت عن هذا الطول وزادت عن ٥٠٠٠ كلمة سميت أقصوصة .

ج. وإذا نقصت عن ٥٠٠ كلمة سميت سكتش .

د. وإذا زادت عن ١٠,٠٠٠ كلمة ولم تطل طولا يجعلها قصة سميت قصصة^(١).

أركان القصة الفنية أربعة هي

(١) الحادثة

إن الكاتب القصصي في تجربته القصصية الأدبية يعود إلى تجربته في الحياة ولكنه لا يتقل لنا واقع الحياة نقلا حرفيا بل إنه يقوم بعملية تصفية واختيار وخلق .. وهو بعمله هذا يشبه النحات ... وهكذا فإن عمل الكاتب القصصي مزيج من الواقع والخيال ... لا بد للكاتب من التدخل بترتيب الحوادث الواقعية والإضافة إليها بحيث يستطيع تسويقها فنيا . وبحيث يقصد من وراء عرضها إلى التعبير عن وجهة نظره على ألا يصرح بآرائه مباشرة ... وحوادث القصة لا تكتسب قيمة من الموضوع الذي تعالجه .. ولا قيمة للموضوع إلا بمقدار العمق في التعبير عن التجربة الإنسانية فهناك من الكتاب من اتجه في قصصه أو بعضها إلى دراسة الإنسان بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية أو لجيل من الأجيال مثل ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) صور لنا تماذج مصرية عاشت بين عامي ١٩١٧ - ١٩٤٤^(٢).

^(١) من مذكرات في اللغة العربية للدكتور عمود السمرة عام ١٩٧٧/ طبع

^(٢) المصدر السابق من ص ١٠-١٣

٢) الشخصية

إن الكاتب القصصي يخلق الشخصيات ... إنما شخصيات من إبداع الخيال ... إنه يأتي بالشخصيات من الأشخاص الذين يقابلهم في الحياة الخيطة به .. ويسلط عليها خياله ويبدعها من جديد .. والشخصية لا يمكن أن تكون نقلاً حرفياً للواقع .. ورسمه للشخصيات مستمد من فهمه لهم نتيجة لتكوينه وخبرته في الحياة ... والكاتب القصصي يغوص في أعماق الشخصيات ليكشف لنا بجزئته عن السر الكامن وراء تصرفاته الخارجية .. وقد جرى النقاد على أن يقسموا طريقة عرض كتاب القصص لشخصياتهم إلى قسمين :

أ. شخصيات : ثابتة (أو مسطحة) .

ب. شخصيات نامية أو متطورة .

والشخصيات الثابتة لا تؤثر فيها حوادث القصة ... أما الشخصيات النامية فهي تتكشف لنا تدريجياً خلال القصة وتتطور حوادثها ويكون تطورها نتيجة لتفاعلها المستمر مع الحوادث ..

وعندما يرسم كتاب القصة شخصيات قصصهم فإنهم يقدمونها لنا بأبعادها

الثلاثة وهي :

أ. البعد الخارجي : ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري .

ب. البعد الداخلي : ويشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها

ج. البعد الاجتماعي : ويشمل ظروفها الاجتماعية بوجه عام .

وبعد أن يرسموها من هذه الأبعاد يلتزمون بأن تكون تصرفاتها منسجمة مع

أبعادها ، والحديث عن الشخصية في القصة يقودنا للحديث عن البطل ...

وهو في القصة إنسان يجري عليه ما يجري على الناس .. يقدمه لنا في حركته وإيمانه وهزيمته وانتصاره وحيرته وبقينه^(١) .

٣) الحكمة أو العقدة

تبدأ القصة بمقدمة تشغل فصلا أو أكثر من أول القصة ، والغرض منها أن تهتنا لفهم ما سيأتي ثم تتوالى الحوادث وتتخللها مفاجأة تحتاج إلى تفسير ويجب أن تكون هذه الحوادث منطقية في وضعها وإلا فقدت القصة قيمتها وينمو الحوادث والحوادث المفاجئة يشتد الصراع في القصة حتى تصل إلى ذروة التعقيد . وبعد هذه المرحلة تبدأ الأشياء تتضح وتأخذ الحكمة في الانكشاف وتوجه القصة نحو نهايتها للوصول إلى غايتها أو هدفها .

... إن الحكمة تؤكد على السببية في الحدث نرى الحدث ونسأل وماذا

بعد هذا ؟

أما في حال الحكمة فإننا نسأل لماذا حدث هذا ؟ ..

والحكمة بتكشفها التدريجي لنا تختبر ذاكرة القارئ ...

والحكمة في القصة هي الجانب المنطقي الذهني منها ، ومن مستلزماتها فنيا

الغموض الذي يتكشف لنا تدريجيا بما يلقيه الكاتب من شعاع من النور

الكاشف هنا وهناك بالطريقة التي رآها مؤثرة أكثر من غيرها^(٢) .

^(١) المصدر السابق من ص ١٠ - ١٨ .

^(٢) المصدر السابق من ص ١٨ - ٢٢ .

٤) الأسلوب

اللغة هي وسيلة الاتصال بين الكاتب وقرائه وخير أسلوب في القصة هو الأسلوب الطبيعي . الأسلوب البسيط المليء بالحياة . ولكن يجوز في بعض المواقف استعمال بعض الزخارف الأسلوبية أو بعض الألفاظ أو التعبيرات العامية إذا كان هذا يخدم موقفاً فنياً في القصة ... ويستطيع كاتب القصة أن يجمع في القصة الواحدة أكثر من أسلوب ومن هذه الأساليب :

طريقة السرد المباشر والترجمة الذاتية والرسائل أو الوثائق وتيار الوعي ووجهات نظر الشخصيات^(١).

القصة القصيرة

عرفها الكاتب الأمريكي إدجار آلن بو تختلف القصة القصيرة عن القصة في صفة أساسية وهي أنها تتمتع بوحدة الانطباع .

فهي تمثل حدثاً واحداً في وقت واحد وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد ...

وتختلف القصة القصيرة عن القصة في أن شخصياتها أقل عدداً بكثير من شخصيات القصة لأنه ليس في القصة القصيرة مجال لرسم عدد كبير من الشخصيات لضيق حيزها أو لأنها بطبيعتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات ثانياً ...

إن كل لفظة في القصة القصيرة يجب أن تكون لفظة موحية ، ولها دورها تماماً كما هي الحال في الشعر .

^(١) المصدر السابق ص ٢ - ٢٤

والقصة القصيرة الناجحة لها بداية ونهاية لا تنسى بسرعة لموضوع حي مكتسب ببراعة حسب الأصول الفنية للقصة القصيرة^(١).

المقدمة تحليل أقصوصة "أما بعد" لسامية عزام

قصة "أما بعد" كتبتها الأديبة سامية عزام ونشرتها ضمن مجموعتها القصصية بعنوان (الساعة والإنسان) وهي تدور حول مدير مصرف ثري ينفق الآلاف هدية لعشيقته بدون أن تدري زوجته، وهدية أخرى لابنة أحد أصدقائه بثلاثين ألفاً وهو في الوقت نفسه يبخل بدفع سلفة لموظف عنده بمبلغ مائة وخمسين ليرة، ويطلب من السكرتيرة الموظفة عنده أن تتستر على مبادئه وخياناته وإلا... وهي موظفة عنده وليست موظفة عند زوجته فعليها أن تكذب لمصلحته ولا تقول الحقيقة كما حدث عندما استجوبتها الزوجة حول هدية العطر وافتضح أمر الزوج، وهذا قادها إلى التساؤل عن الحكمة من التوزيع الذي يجعل نفراً قليلاً يملك الملايين وملايين لا يملكون شيئاً لقد فقدت القناعة والرضا بالواقع التي ملأت حياة أمها سعادة بينما هي تحلت عن القناعة وتطلعت إلى فوق أمها. كانت سعيدة تضي ثلاث سنوات أو أربعاً في فستان واحد وهي تحمد الله على الستر والصحة. وهي تتطلع إلى حياة أصحاب الملايين لقد ودعت القناعة بالنصيب ومعها طارت السعادة من أجفائها.

(١) المصدر السابق من ص ٢٤ - ٢٦.

أ) الحادثة

لا شك أن حادثة سميرة عزام هنا مزيج من الواقع والخيال قامت الأديبة بترتيبها ترتيباً يجعلها مقنعة بخدم شرح وجهة نظرها الفائرة على طريقة توزيع الثروة بين البشر وما ينجم عن التخمّة من أمراض نفسية وجسمية فلولا بطنة الغني لما جاع الفقير ، والنبي ﷺ يقول : " والله لا يؤمن من بات شعبان وجاره إلى جانبه جانع وهو يعلم " ^(١) . لقد كان مدير المصرف كما قدمته لنا سميرة عزام نموذجاً لطبقة أصحاب الملايين أو ما يسمى بالمجتمع المخملي قد تكون صحيحة على بعضهم ولكنها ليست قطعاً حتمية عند الجميع .

ب) الشخصية

لقد رسمت الكاتبة شخصية مدير المصرف رسماً مقنعاً منسجمة مع ظروفها وتربيتها وتصرفاته النفسية الداخلية متوافقة مع تصرفاته الخارجية وكذلك كانت شخصية السكرتيرة وهي أقل أهمية من شخصية مدير المصرف وشخصية صالح وهي ثانوية جاءت لتساعد على رسم دقيق لشخصية مدير المصرف ويمكننا القول أن شخصيات " أما بعد " كانت شخصيات ثابتة أو مسطحة لا تؤثر فيها حوادث القصة بل نستطيع أن نتوقع سلفاً كيف

^(١) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي . جلد ٣ ليد : مطبعة بريل - ١٩٥٥ . ص ٥٩ حاء فيها : لا

يشع الرجل دون حارة " مسند أحمد بن حنبل ج ١ ص ٥٥ .

تحليل النص الأدبي

ستتصرف بدون أن تنتظر قراءتها في قصة سميرة عزام ، لأنها كانت مرسومة في نصها رسما مقنعا من أبعادها الثلاثة الخارجية والداخلية والاجتماعية قدمت لنا مدير المصرف في خيائته وفي مكابرتة وطلبه من الموظفة مشاركتة بالكذب على زوجته في المرات القادمة ، وفي صلته بالموظفين عندما ينقلب إلى نعومة ورقة حالما يتكلم مع عشيقته صباح كل يوم ويصبح فيها إنسانا آخر . عندما يتكلم مع موظفيه بترق ، وخشونة .

ج) الحكبة والعقدة :

يمكننا القول إن حوادث القصة تتوالى تواليا منطقيًا وقد وصلت إلى ذروة التعقيد عندما رفض المدير أن يدفع سلفة لصالح وتركنا الكاتبة بدون حل بل تكتفي بتأجيل حل العقدة بأن تكتب له السكرتيرة انتظر حتى الخامس والعشرين من هذا الشهر .

والحكمة هنا لا تفهم إلا في حدود فهم نفسية مدير المصرف الذي يلاحق علاقاته الاجتماعية ولا يتذكر موظفا فقيرا يعمل عنده في المصرف ولا يستحق منه بعض الاهتمام بواقعه وتقديم سلفة على راتبه وهي تبدو مقنعة من الناحية العملية ، فهناك نماذج تشبه شخصية مدير المصرف يمكن أن نصادفها في حياتنا اليومية المعتادة .

د) الأسلوب

اختارت الأديبة سميرة عزام الأسلوب الطبيعي البسيط المليء بالحيوية ويمكن أن يغلب عليها استعمال بعض الكلمات الأعمجية مثل (هالو) وبعض الزخارف الأسلوبية مثل تعاسته وسعادته . وهي طباق وبضدها تتميز وتسير الأشياء وقد استعانت الكاتبة بالسرد المباشر في معظم مقاطع القصة . كما

لجأت إلى الترجمة الذاتية من خلال المفاجأة التي دارت في نفس الموظفة ونقلتها لصالح . وتيار الوعي من خلال ما دار في عقلها من صراع بين قناعة والدنقا بالستر والحلال أو النقمة على الظروف كما فعلت الموظفة .

الختمة

قصة سميرة عزام ناجحة لأنها ذات بداية جيدة ونهاية لا تنسى بسرعة ، وموضوعها حي ، وكتبت ببراعة حسب الأصول الفنية .

٢- دراسة قصة زينب للدكتور محمد حسين هيكل^(١)

أ. أركان القصة الفنية :

١ . الحادثة : يعيش الكاتب في مجتمعه ، ويقع له من الحوادث ما يقع للآخرين ويمر بتجارب تشبه الآخرين ، ولكن نفس الكاتب الأديب تتحسس من الحوادث ما لا يتحسسه الناس العاديون ، فهو عندما يرى حادث مرور مثلا وهو في طريقه إلى بيته عائدا من عمله لا يمكن أن يمر عليه مرور الكرام ، بل لا بد أن يفكر في أسباب هذا الحادث ، ودوافعه ؛ ليحاول الوصول إلى العبرة المستقاة من هذا الحادث ، ويحاول أن يكتب قصة عن هذا الحادث الذي عاشه ، أو سمع به أو قرأ عنه ليقول مثلا : إن السائق كان ثملا فضرب عمود الكهرباء ، أو أنه كان يسير بسرعة جنونية ، ولم يستطع السيطرة على سيارته ، فوقع الحادث ، فكانه

^(١) محمد حسين هيكل - زينب / مناظر وأخلاق ريفية - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٧

تحليل النص الأدبي

يقول لقرائه : إياكم وتعاطي المسكرات ، وإياكم والسرعة ، فهي سبب لحوادث المرور ويمكن للكاتب القصصي أن يمزج الواقع بالخيال ، فيعيد ترتيب الحوادث لتبدو القصة مقنعة للقارئ ، ومن الممكن أن يستمد الأحداث مما يمر به من تجارب كما يفعل المحامون من الكتاب ، أو الأطباء ، فكم من طيب كتب "حكايات طيب" مثل الدكتور عبد السلام العجيلي ، وأحيانا يكون القصص حلاقا يزين شعر الرجال ، والنساء وهو يستمع إلى ما يدور في الحارة أو في المجتمع من أحداث ليعيد صياغتها من جديد ، وليضيف إليها من خياله الخصب ما يجعلها قصة فنية تبدو أحداثها منطقية مقنعة حتى ليكاد القارئ أن يقول بعد انتهائه من قراءتها : آه لقد سمعت بمثل هذه القصة ، أو تكاد تكون هذه القصة حقيقية .

وحوادث القصة تكتسب قيمتها من عمق التحليل ، والصدق في التعبير عن تجربة الكاتب ، أو عن تقديمه صورة واضحة مقنعة عن حياة طبقة ، أو جيل ، أو مجموعة من الناس ، وكأننا نعيش معها من خلال القراءة ، فنراها وكأنها أشخاص حية تطل علينا من بين السطور ، فتتفاعل معها ، وهكذا تنتقل التجربة الصادقة من الأديب الصادق في تعبيره عن تجربته إلى قرائه ؛ لأن ما يخرج من القلب يصل إلى القلب ، وما يخرج من اللسان يقف عند الأذن .

٢ • الشخصيات : يستمد الكاتب شخصياته من الناس الذين يقابلهم في حياته أو ممن يقرأ عنهم ، أو يسمع عنهم ، ثم يضيف إلى الشخصية من خياله ما يسد به الفجوات لتبدو الشخصية أقرب ما تكون إلى عالم الحقيقة والواقع ومن خلال تصرفات الشخصيات ، وسلوكاتها في القصة ، وما يدور بينها من حوار ، وصراع على المصالح ، وتناقض في المواقف يصل الكاتب إلى بيان موقفه من الكون والإنسان والحياة بشكل غير مباشر ، وهو يحاول بقدر طاقته أن يفسر لنا دوافع

سلوكات كل شخصية من شخصيات القصة ، لأن سلوك الإنسان معتل بدوافع وحوافز وحاجات لا بد من التعرف إليها ، فلا وجود للصدفة في تصرفات البشر ، وإن كان الإنسان نفسه لا يعي أسباب سلوكياته ، فهي في كل الأحوال معللة بدوافع وحوافز سواء أكانت ظاهرة للعيان ، أو مستترة تبدو بالتأمل والمراجعة والتحليل وهذه مهمة علم النفس عامة ، وعلم نفس الشخصية بشكل خاص ، ومن هنا تنشأ أهمية الدراسات النفسية للكاتب القصصي إلى جانب الخبرة الحياتية والحساسية الفنية ، للواقع ، والخيال الخصب القادر على إبداع شخصيات غير موجودة ، أو تخيل ما يمكن أن يقع للإنسان من تصرفات أو كيف يجري الحوار بين الشخصيات في عالم الواقع . وقد جرى العرف بين النقاد على تقسيم شخصيات قصصهم على النحو التالي :

أ. شخصيات ثابتة أو مسطحة .

ب. شخصيات نامية أو متطورة .

فالشخصية الثابتة أو المسطحة لا تتغير تصرفاتها ، ولا تتبدل سلوكياتها من بداية القصة حتى نهايتها وهي على الأعم الأغلب من بين كبار السن والناضجين بعد الأربعين ؛ لأن الإنسان بعد هذه السن يصعب أن يغير طباعه أو تصرفاته ؛ لأنه يكون قد وصل إلى مرحلة التصلب الفكري ، ولم يعد قابلاً لتبديل قناعاته بسهولة ويسر ، ويصبح أقرب ما يكون للمحافظة على عاداته ، والتمسك بقناعاته .

وعلى العكس نجد المراهقين ، والشباب أقرب الناس ميلاً للتغيير ، وحباً في تبديل عاداتهم ، وسلوكياتهم ، فهم أسهل الفئات العمرية تغيراً في طباعهم ، وأقربهم إلى تعديل سلوكياتهم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، فهم مندفعون وراء ما يبدو لهم حقيقة يقتنعون بها ، وهم مستعدون للمخاطرة بحياتهم في سبيلها بدون تردد ، بينما يتمسك الشيوخ بالحياة ويستمسكون بها ، ويصبحون أكثر حرصاً

تحليل النص الأدبي

على المال ولهذا يمكن للكاتب أن يصور لنا التبديل التدريجي، أو المفاجي في شخصياته نتيجة لحرب، أو فتنة، أو ظروف الهجرة، أو الكوارث الاقتصادية. مثل هذه الظروف تؤثر في تصرفات الناس، وتساعد على تغيير اتجاهاتهم، ونظرتهم للحياة ولطريقة تعاملهم اليومي مع بعضهم .

وعندما يرسم الكاتب القصصي شخصياته نلاحظ أنه يقدم لنا نوعين منها :

أ. شخصيات رئيسية : هي محور القصة .

ب. شخصيات ثانوية : يأتي بها الكاتب القصصي لتلقي الضوء على

تصرفات الشخصية الرئيسة لكي تبدو لنا تصرفاته معقولة ، وسلوكها قابلة للتصديق وهكذا يتوقف عدد الشخصيات الثانوية في القصة على أهمية الجوانب التي يريد الكاتب كشفها من شخصية البطل في القصة .

أما كيف يعالج الأديب شخصيات قصصه لتبدو لنا واقعية قابلة للتصديق فمن

خلال رسمه لها بأبعادها الثلاثة التالية :

١ . البعد الداخلي : ويشمل الأحوال الفكرية والنفسية وما ينتج عنها

من سلوكيات ، وتصرفات ، أو آراء يدلي بها في مناجاته ، وحواره مع الآخرين فمثل يفكر به العامل غير ما يفكر به الطالب .

٢ . البعد الخارجي : ويشمل المظهر العام ، والسلوك الظاهري فمظهر

الراعي في البادية يختلف حتما عن مظهر أستاذ الجامعة ، ولباس عامل الورشة يختلف عن مظهر موظف في وزارة الخارجية .

٣ . البعد الاجتماعي : ويشمل الظروف الاجتماعية وهي عادةً قد تكون صلات عمل ، فالموظف في شركة أو مصرف يحنك بحكم العمل لزملائه وزميلاته ، ومن هنا ينشأ التفاعل ، وإمكانية التناغم ، أو تناقض المواقف التابع من تضارب المصالح المادية أو المعنوية أو من كليهما وقد تكون علاقات الحوار ، والقراءة من أسباب نشوب الاحتكاك ، يمكن أن تتطور إلى صراع ، إضافة إلى عوامل اجتماعية أخرى مثل الوضع الاجتماعي والاقتصادي ، والثقافي ...

ويبقى الكاتب ملزماً بأن يلتزم الموضوعية ما أمكن فيترك لشخصياته أن تتصرف في حدود المعقول ، فلا دور للمعجزات بعد خاتم الأنبياء والمرسلين ﷺ ، ولا مجال للصدفة والحظ ؛ لأن ما يجري لأبطال القصة ينبغي أن يتطابق مع ما يجري للناس العاديين من هزيمة ، أو انتصار ، ومن تناوب بين اليأس والأمل ...

٤ . الحكمة أو العقدة : تبدأ القصة بمقدمة تشغل فصلاً أو أكثر من بداية القصة والغرض منها تهيئة ذهن القارئ لتقبل ما يدور في القصة في صراع بين الشخصيات على مصالح مادية أو معنوية ، ثم تتوالى بعدها الحوادث وتدخلها مفاجأة تحتاج إلى تفسير ، ولكن هذه الحوادث تبقى منطقية قابلة للتصديق ، وإلا فقدت القصة أهم مقوماتها ، ومع نمو القصة يتصاعد الصراع حتى يصل إلى ذروته من التعقيد ، وبعدها تبدأ مرحلة النضج وتتضح أبعاد العقدة ، وتأخذ في السير نحو الحل ، والوصول إلى غايتها ، وإن الحل يبقى مرهوناً بالمنطق . والحكمة أو العقدة هي الجانب المنطقي في القصة ، ومن مستلزماتها الغموض ، ولكن الكاتب القصصي إذا شعر أن القصة باتت غير مفهومة للقراء فيمكن أن يلجأ إلى حيلة ليحافظ على اهتمام القراء كأن يبقى العقدة سراً على أبطال القصة وشخصياتها بينما يكشفها لقرائه على لسان أحد شخصيات القصة الثانوية ليضمن عنصر التشويق لدى قرائه

كي يتابعوا بفضول من يود أن يعرف كيف سيتصرف بطل القصة في الصفحة التالية .

ومن الكتاب من يتحدى ذكاء القارئ فيقدم له نهاية القصة منذ بدايتها ، ويتركه يتعرف أسباب تلك النهاية ومقدماتها ، فتطوراتها مع تطور القصة وبعضهم يترك نهاية القصة والعقدة بدون حل ؛ لأن الحياة برأيهم سلسلة متصلة لا تعرف حل مشكلة حتى يتولد عنها سلسلة من المشكلات ، وبعضهم يترك للقارئ أن يتصور للقصة النهاية التي تعجبه ، وبعضهم يعتمد على المفاجأة كأن يترك الكاتب بطله في أصعب الظروف ثم يقول على لسانه ، ثم استيقظت من نومي لأجد نفسي على سريري وقد ذهب الكابوس المرعب . على صوت أمي الحنون حين مرت كعادتها لإيقاظي من نومي كي أتوجه إلى عملي بدون تأخير .

٥ . الأسلوب : هو اللغة التي يعتمدها الكاتب للتوصيل أفكاره لقرانه عن طريق القصة . وخير أسلوب هو الأسلوب الطبيعي الخالي من الزخارف البديعية ، ومن المبالغات العاطفية ، والخيالات التي لا تخدم الحكمة فالأسلوب القصصي الحيوي يعتمد على تنويع المواقف من مناجاة إلى حوار ، ثم وثيقة على شكل رسالة ، أو كشف بالحساب ، أو سماع مرافعة ، وأحياناً يلجأ للسرد المباشر والترجمة الذاتية ..

٦ . مجموعة اعتبارات لا بد منها : يجب أن يتجنب الكاتب القصصي الأسلوب الخطابي ما أمكن لأن قيمة القصة تتبع من قول ما تريد بصورة غير مباشرة أما اللهجة الخطابية والنصائح المباشرة فهي قليلة الفائدة في أغلب الحالات لأن النفس الإنسانية يصعب عليها الاعتراف بالخطأ حتى بين الإنسان ونفسه ، فملا بالذات حين يسمع النقد من الآخرين . إن تأثير القصة ناتج عن أثرها غير المباشر

رغم أنها بما يريد الكاتب قوله بين السطور فلا داعي للخطابات ، والحماسة ،
والتطرف .

ج. ملخص قصة زينب للدكتور محمد حسين هيكل :

تدور أحداث القصة في ريف مصر عند بداية هذا القرن كتبها عندما كان
طالباً في باريس بين أبريل ١٩١٠ ومارس ١٩١١ ، ولما عاد إلى مصر عام ١٩١٢
نشرها بتوقيع " مصري فلاح " وقيماً بعد نشرها عام ١٩١٤ .

وهي تعالج حياة شابة قروية اسمها زينب تعيش عيشة فقير مع أبويها وأختها ،
وأخوها ، وهي يعملون بالأجرة القليلة في مزارع القرية عند محمود ، مالك معظم
أراضي القرية ، حين ينوب عنه فتي اسمه إبراهيم في الإشراف على العمال
والعاملات ويحاسبهم في نهاية الأسبوع ، ويعرض الكاتب لمجموعة من أهالي القرية
أو الشخصيات الثانوية ليعرض من خلالها عادات القرية المصرية في مطلع القرن
العشرين ، وطباع أهلها وظروفهم ، وتكاد القصة أن تكون معرضاً للوحات من
الريف المصري الجميل بما فيه من حلاوة ، ومرارة تتجاوزان معاً .

ويعرض الكاتب لحياة أبناء محمود عامة وحامد بوجه خاص ليكون له دور
التردد في التسليم بقلبه لزينب مرة ، ولابنة عمه عزيزة مرة أخرى ، وينتهي به
الأمر بالإضراب عن الزواج بعدما تبين أن الفتاتين لم تكونا من نصيبه نتيجة لتردده
وعدم جديته في البوح بما يريد لأهله في الوقت المناسب وهو الذي قسم حياته بين
الدينة في الشتاء والقرية في الصيف ، فلا هو حافظ على رصيده لدى بنات قريته ،
ولا هو نجح في الفوز بقلب إحدى كواعب المدينة ، ولم تكن لديه القدرة على
الحسم ليعلن لأهله وعمه رغبته في الزواج من عزيزة .

فقد بهرته زينب بجمالها الريفى الأخاذ ، ونال منها قبلة ، ولكنه تردّد ولم يتلعب الطريق نحو الزواج لأنها فقيرة لا تناسب المقام ، وحاول مرة أن يجرب مع أخرى من بنات قريته فوصل إلى ما وصل إليه مع زينب ولكنه لم يجرؤ على متابعة قلبه في طريقه بل آثر انتظار ابنة عمه التي لم تجد لديه رجلاً يقف إلى جانبها ليعلن عن رغبته في الزواج منها ما دام عمه قد وعده بها منذ الصغر ، بل تركها لتتزوج رجلاً آخر وقعد يندب حظه ! .

وكان طبيعياً أن تعجب زينب بإبراهيم فهو الذي يمثل صاحب الأملاك ويتعايش معهم معظم أيام السنة ، ولكن إبراهيم كان صديقاً لحسن بن خليل الذي أخبره برغبته في الزواج من زينب ، ولم يعترض إبراهيم بسبب صداقته أولاً ولعدم وجود المهر ثانياً ، ثم تأتي القرعة على إبراهيم فيساق لأداء خدمة العلم في السودان في أم درمان وسواكن ، بعد أن تعلق بزینب وتعلقت به رغم ارتباطها بزواج طيب يتق بها لدرجة لا تصدق ، ولم يشك بها يوماً مع أنها إلى جانبه كانت تعاني من أحزان البعد عن إبراهيم ولما أرسل رسالة إلى زوجها ولم يذكر اسمها صراحة بين أسماء من يهديهم السلام كانت الكارثة فقد تيقنت أنه نسيها ، فمرضت بالسل نتيجة لحزنها ، وقلت شهيتها للطعام ، وللتعب في خدمة حسن وأهله ، ولم يقم خليل بعلاجها من مرض السل ، بل لم يقرر استدعاء الطبيب من المركز إلا عندما وصل المرض إلى نهايته بناءً على توصية العمدة ، بل تركها تلفظ أنفاسها الأخيرة بين يدي أمها ، لتبصق آخر مرة في منديل محلاوي قدمه لها إبراهيم في لقائهما قبل سفره إلى السودان .

د. نقد القصة :

١ . الحادثة : قابلة للتصديق ، ويمكن القول : إنها يمكن أن تقع في الريف المصري مع مطلع هذا القرن ، وما كان يسوده من ظروف اقتصادية ، واجتماعية وسياسية ، وفكرية .

٢ . الشخصيات :

أ. الرئيسة : زينب ، وإبراهيم ، وحامد ، وحسن ، وعزيزة .

ب. الثانوية : مجموعة أهالي القرية ، وزملاء حامد في دراسته ، ومهندس الري ، والعمدة ، وشيخ الطريقة الذي زار القرية بدعوة من أتباعه ومريديه ، والطبيب الذي زار القرية بناء على طلب العمدة ، ثم أهل زينب ، وأهل خليل ، وأخت زينب ...

ج. الشخصيات الثابتة : كانت زينب في البداية مترددة بين حب حامد ، وإبراهيم ، ولكنها أخيراً قررت أن تحب قلبها لإبراهيم ، وهي الأخرى مترددة بين طاعة والديها والزواج من حسن ، وبين معارضة أهلها للزواج من إبراهيم الفقير الذي لم يكن قادراً على دفع المال بدلاً من خدمة العلم ، ولا المهر اللازم للزواج ، وهكذا كان سلوكها مانعاً أقرب إلى الفاحشة فهي متزوجة في عصمة رجل قبلت الارتباط به أمام الله والناس ، وأما دفاع الكاتب عنها ، وعن قلبها الذي قادها للتقرب من الخطأ فهذا تشجيع على الرذيلة ومن غازل الشر وقع في الخطيئة ، والفرنسيون لديهم مثل يقول : إن طريق جهنم مليء بالنوايا الصالحة .

والإ كيف تبيح امرأة عاقلة متزنة تخاف على سمعتها أن تلتقي بمن كانت تحب قبل الزواج ، وهي في بيت الزوجية وهل هناك من يصدق عفة أمثل

تحليل النص الأدبي

هذه السيدة!؟ وإبراهيم كان موقفه مخجلاً كيف تكون حياته لصديقه مقبولة في نظره؟ لماذا لم يصارحه منذ البداية بحقيقة شعوره، وهو يعلم أن الزوج لم يرتبط بزینب بوجع القلب المسمى بالحب، وكان من السهل أن يبحث عن أخرى يجها وكفى الله المؤمنين شر الخيانة.

وكان التردد وعدم الحسم الصفة الغالبة على عزيزة وحامد وبقى حسن الشخصية الطيبة التي لا تعرف المكر والكيد لدرجة أنها فقدت من تحب بدون أن تدري السبب!! .

د. الشخصيات النامية : غابت عن القصة، وكان من المفروض أن تظهر أكثر من شخصية متطورة لا سيما بين الشباب الذين هم في سن حامد، وحسن، وإبراهيم، وعزيزة، ولعل الكاتب أراد أن يصور الطبيعة المحافظة النابتة لريف مصر منذ أيام الأهرامات وحتى مطلع هذا القرن.

هـ. البعد الخارجي : لعل هذا من أنجح الأبعاد في قصة زينب فقد وثق الكاتب في قصته واقع ريف مصر مع بداية هذا القرن، وما به من مناظر طبيعية وعادات اجتماعية، وأزياء، وما يضم بين جنباته من محاسن حلوة، ومظالم مريرة، وليأخذ بيدنا إلى عالم الريف بطيبته وبساطته بدون تزيين أو مبالغة ولعل هذا هو السبب الذي جعله يضع عنوان القصة، " زينب : مناظرة وأخلاق ريفية " .

و. البعد الداخلي : نجح الكاتب غي إدارة الحوار بين حامد وزملائه من أبناء المدينة الذين يتلقون العلم معه، وفي نقاشهم حول الأسرة، والمجتمع والزواج وما يدور في خلد حامد من صراع بين شهوات الشباب وصوفية الشيوخ، ليكتشف في النهاية أنه مخدوع ضعيف في الحالتين فيهم على

وجهه ، بينما كانت عوالم أبناء قريته محصورة بمشكلات الري ، وجني القطن والأسعار ، وإن كانوا يطالعون الصحف أحيانا في منزل العمدة ، أو كبار المالكين ليظهروا كراهيتهم للاحتلال الإنكليزي من خلال رفع الضرائب ، والخدمة العسكرية في السودان .

ز. البعد الاجتماعي : واضح أن الكاتب فضل أن يقي حامد ثائها هائما على وجهه حتى لا يكسر قيود العائلة وتقاليدها ، فيتزوج من بنات قريته الفقيرات .

كما لم يستطع أن يتأقلم مع جو المدينة الكبيرة ليختار واحدة من فتياتها ، فضاع بين حانا ، ومانا ..

وهكذا تبقى علاقات الناس في الريف محكومة بقواعد صلبة يصعب تحديدها علنا ما دامت الجماعة تفرض العقوبات الصارمة على من تحدته نفسه بخرقها ، والدليل مناظر السوق في القرية ، وموقف إبراهيم وهو يوزع على العمال والعاملات أجورهم نهاية الأسبوع ، ومتاعب الفلاحين مع المرابين ومع جباة الضرائب ، ثم مع مهندس الري ...

٣ . العقدة أو الحكمة : لا شك أن الحكمة لم تتوضح إلا في نهاية القصة ، فقد

كنا نظن أن الفتى حامد هو الذي سيفوز بقلب زينب ، ولكن الكاتب آثر أن تعطي قلبها لإبراهيم ، ولم يكن السبب الذي من أجله حزننا حتى الموت مقنعا وهو عدم ذكر اسمها في رسالته لزوجها حين بعث إبراهيم بالرسالة من السودان ، ثم كيف لا يوفر مبلغ عشرين جنيها وهو بمثابة الوكيل للسيد محمود مالك الأراضي والغيطان ...

وكيف لم يلاحظ زوجها سبب وشرودها وحزنها طيلة الوقت وإذا كان حسن زوجها طيب على نيته لهذه الدرجة فهل يعقل ألا تفهمها أم حسن

جيداً والمرأة أقدر على فهم حواء ابنة جنسها بحكم السن والتجربة . واعتماد الكاتب على القرعة لسوق إبراهيم لخدمة العلم تضعف العقدة في القصة .

٤ . الأسلوب : كان طبيعياً سهلاً لدرجة أنه استعمل أحياناً الكلمات العامية مما أضعف أسلوبه ، وإن كان متنوعاً من رسالة ، إلى حوار ، فمناجاة ، ولكن الكاتب كان ينسى نفسه أحياناً فيستغرق في وصف المناظر الطبيعية لدرجة تدفع بالإنسان إلى الملل . ومرة أخرى كان يلجأ للوعظ ، والخطابة وهو في غنى عنها وكان بإمكانه أن يقولها بين السطور ، فلا داعي لقولها مباشرة ، ولا داعي للخطبة والإرشاد .

أخيراً تبقى قصة زينب للدكتور محمد حسين هيكل ميزة التجربة الأولى في الأدب العربي الحديث ، فهي أول قصة تكتب في العربية تنطبق عليها شروط القصة الفنية ، فلا بد أن تحمل بعض عيوب الريادة في طريق الإبداع الفني .

تحليل النص الأدبي



الفصل الرابع

فن الرواية

تمت

تدريجها

الرواية

أ. تعريفها : قصة طويلة يعالج فيها الكاتب موقفه من الكون والإنسان والحيلة وذلك من خلال معالجته لمواقف شخصيات القصة من الزمن ، والقدر ، وتفاعل الشخصيات مع البيئة ، ضمن حبكة يبدو فيها تسلسل الأحداث منطقياً مقنعاً ، وإن كان الكاتب الروائي يترك للقارئ حرية الوصول إلى مغزى الرواية .

ب. الهدف من الرواية : تهدف الرواية إلى تحقيق عدد من الأهداف :

- ١- تقديم نظرة شاملة عن حياة الإنسان كما يراها الكاتب .
- ٢- تسعى إلى تقديم تجربة الكاتب في حياته إلى قرانه ، فالرواية تجربة فكرية مر بها كاتبها هدفها أن تعلمنا شيئاً عن العالم الواقعي الذي نعيش فيه .
- ٣- وتهدف الرواية إلى تقديم وعي بوجود واقع معقد في عالم مشير يفهم بالتأمل والتبصر لأخذ العبرة مما يجري فيه من أحداث تحيط بالكاتب الروائي ، وبالقارئ أيضاً .
- ٤- إن هدف التجارب الفكرية جميعها هو تعميق الفهم لمشكلة الحرية الإنسانية ، عن طريق تعميق فهم الكاتب لذاته ومعتقداته . " تنتهي حريتك عندما تبدأ حرية الآخرين " .
- ٥- قد يكون هدف الرواية خلق الدهشة والتعجب ، والإثارة فالعالم تجري أحداثه بشكل متناقض ظاهراً ، ولكن التأمل والتبصر سيقودان المرء حتماً إلى الدهشة والتعجب كيف لم يفتن إلى وجود النظام الذي تخضع

له حوادث الكون من حوله ، وقد تنبؤ الرواية للتفكير بطريقة عملية تساعد البشر على الارتقاء بحياتهم في المستقبل .

٦- تهدف الرواية إلى تقديم المتعة عندما تكون مرآة فكرية تعكس أمام القارئ جزءا من مسرحية الحياة التي يجاها في مجتمعه ، فتكشف له عن جوانب مضيئة في حياته لم ينتبه إليها .

ج. الفرق بين الرواية والقصة :

- ١ . القصة قصيرة متوسطة ، الرواية طويلة غالبا .
- ٢ . الرواية تمزج الفلسفة مع الفن القصصي بينما تعالج القصة حدثا منقردا .
- ٣ . تهتم القصة بتطوير الأحداث كما هي في الواقع ، بينما تدرس الرواية تاريخ المشكلة .
- ٤ . تهتم الرواية بالصراع بين الإنسان والقدر وهذا غير واضح في القصة : الشيخ والبحر همغواي .
- ٧- قد يكون للرواية هدف تربوي عندما تعكس مرآتها أخطاء الناس مجسمة ، وتضعها في قالب واضح تمكن القارئ من معالجة عيوبه ، والاستفادة من تجربة شخصيات الرواية كما قدمها الكاتب .

د. الرواية واللغة :

- ١ . يجب أن تكون لغة الرواية قريبة من لغة الحياة اليومية ، فهي عامة مفصحة ، أو قل إنها فصحي سهلة تبعد عن المهملية ؛ حتى لا يحتاج قارئ الرواية إلى استخدام المعجم .

٢ . فكلما كانت اللغة في الرواية تحاكي ما يحدث في الحياة العملية مع المحافظة على صحة التراكيب والانسجام مع قواعد بناء الجملة العربية كلما كانت لغة الرواية أقرب إلى النجاح .

٣ . ولهذا يستغي الكاتب في الرواية عن سمات الأسلوب الخطابي من خيالات بعيدة مجنحة أو عواطف ملتبهة ، أو جدل عميق ، ما دام هم كاتب الرواية تصوير الحياة من خلال الشخصيات في حوارهم ، ومناقجهم تصويراً مقنعاً قريباً من الواقع حتى يحس القارئ وكأنه بسابق أبطال الرواية في التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم في أسلوب يمكن تصويره مما يتشابه إلى حد بعيد مع وقائع الحياة .

٤ . وحتى لا يمل القارئ ينوع كاتب الرواية بين الحوار مرة ، والمناجاة حديث الإنسان مع نفسه مرة أخرى ، وقد يلجأ للوثائق من شهادات ميلاد ، ومصداقات .

هـ . الرواية والواقع أو الحكاية (١)

١ . الرواية مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . وتدور هذه الأحداث حول التجربة الإنسانية . وهي تجربة نفسية أو اجتماعية . وهي تجربة موضوعية يبدعها الكاتب من عالم خاص مسوغ مقنع هي تقتضي الصدق في التجربة عندما تدرس واقع الحياة لتكشف جوانب الحياة بتصويرها تصويراً فنياً صادقاً يجعل أحداث الحياة بوقائعها وحقائقها مقبولة من الناحية المنطقية .

^{١٧} محمد غنيمي هلال - ص ٥٣٩-٥٦٢

- ٢٠٢ . على أن الصدق الفني يقتضي اختيار الأحداث وترتيبها ترتيباً مقنعاً فنياً بحيث توحى بالقضية التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها وأن يتجاوز الكاتب العالم الواقعي كما هو . فالمقياس للصدق الفني هو المقدرة على الإقناع المنطقي والفني . وهذا يقتضي من الكاتب مهارة فنية يتجاوز سرد الواقع إلى البراعة في سبك الأحداث المختارة من الواقع وتسويغها فنياً ، وهدف الكاتب من ترتيب الأحداث وعرضها هو تغيير الواقع في المجتمع بـدون التصريح المباشر بآرائه .
- ٢٠٣ . وموضوع الحكاية الحياة بمطالبها بهدف معرفة الإنسان لنفسه ، وصلته بمجتمعه وأسرته . والقصة اليوم تاريخ للعادات والتقاليد والقصص الاجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد في حالاته الخاصة عندما يراقب الكاتب الناس في حياتهم العملية مستعينا بالخبرة والمران ويجمع الحقائق من الواقع بالملاحظة الصادقة للمجتمع .
- ٢٠٤ . تظهر أصالة الكاتب في ملء الفجوات فيما يراه من حوله ، وترتيب الأحداث ترتيباً موحياً بالأفكار العامة ، وليست القيمة في حوادث الحكاية ووقائعها وإنما تكتشف من طريقة عرضه للأحداث بطريقة فنية لما لها من قيمة إنسانية مهمة .

و . مبادئ عرض الأحداث في الرواية :

- ٢٠١ . لا بد من ترتيب الأحداث ترتيباً تصير به الرواية ذات وحدة عضوية ثم تبلغ الحوادث تأزمها خلال الأحداث لتصل إلى قمة تأزمها ، وأخيراً نهاية الأزمه في الخاتمة . ويجب أن تدور الأحداث حول تركيز الحقائق حول فكرة عامة ، أو شخصية أساسية تتعلق بها الحقائق والأفكار والشخصيات . وعنهما

ينتج وحدة الاهتمام ووحدة الشعور بالموضوع أو بالشخصية ، ثم تتقدم القصة في الحركة لتضاعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ورصد صداها في الأبعاد النفسية للشخصيات . وقد تتشعب الأفكار في موضوع القصة وتتعدد فيها الشخصيات حتى تخفى وحدتها على القارئ الأول وهلة ولكنه حين يندقق النظر يكتشف أن وراء هذا التعدد محوراً ترتكز عليه الرواية عن طريق تصوير نظرة الكاتب إلى هذه الأحداث ، وأن لكل منهم رأي في سلوك الآخرين وصدى الأحداث في الوعي الاجتماعي عندما ينظر للحدث الواحد من زواياها المختلفة ، ويتعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات وبواسطة الحديث عنهم وتقديمهم في مواقف تشبه جلسات التحليل النفسي . فالقصة كالحياة معقدة متعددة الجوانب ممتدة حية المعالم . ومن خلال اتجاه المؤلف في عرض الأحداث وتحليله لها يوحى برأيه في الحياة بطريقة غير مباشرة .

٢ . للكاتب الحق في عرض أحداث القصة بطريقة الخاصة فقد يبدأ المؤلف القصة من أولها منذ بداية حياة البطل وولادته ثم تموه وشبابه . وبعضهم يبدأ بها منذ النهاية ثم يعود للبداية ليضمن عنصر التشويق .

٣ . وقد يتكلم القاص عن نفسه بضمير المتكلم ، أو بطريقة السرد على لسان البطل ، وأحياناً يلجأ للرسائل والوثائق منعاً للملل ، أو عن طريق الحوار والمناجاة .

٤ . لا بد للقصة من عنصر الحكاية لوصف البيئة الزمانية والمكانية التي يعيش فيها أشخاص القصة ، وتفسير ما يقومون به من أفعال بدون أن يظهر الكاتب رأيه وعواطفه ظهوراً مباشراً للقارئ ، فلا بد من أن يبدو الكاتب محايداً لقرائه حين يعرض آراء شخصياته ، ودوافعها . فالشخصيات تكشف عن آرائها

تحليل النص الأدبي

ودوافعها من خلال سلوكياتها هي وليس من خلال آراء المؤلف . وقد أتبع نجيب محفوظ في قصصه هذا المنهج الفني فصور شخصياته بما يكشف عن صراعاتهم النفسي ، ونظرهم إلى القيم الاجتماعية ، وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ومشاركتهم في توجيه هذه الأحداث ولكن في حيدة تامة .

٥٠ . ويرتبط الإيقاع بحركة وتطور الشخصيات وتصوير الجوانب النفسية ، وينوع الكاتب بين الحركة السريعة أحياناً والبطيئة أحياناً أخرى فإذا رجع البطل بذاكرته إلى الماضي فيجب أن يكون هذا الرجوع سريعاً بينما مناقشة خطة لمعالجة المشكلة أو مستقبل الشخصية تتطلب حركة بطيئة في نموها . وهذا يعني ارتباط تطور الأحداث بطبيعة الحدث نفسه فالأحداث السهلة تمر بسرعة ، والأحداث المهمة الصعبة يتعب البطل حتى يحل مشكلتها وهكذا فعل نجيب محفوظ في ثلاثيته فأحداث " بين القصرين " تدور في القاهرة بين ١٩١٧ و ١٩١٩ في أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية وخصوصاً مظاهرات ١٩١٩ وصددها في شخصيات الرواية .

وفي " قصر الشوق " نرى حياة القاهرة بين الحربين ١٩٢٤ - ١٩٢٧ وتبدو مظاهر التقاء الحضارة الغربية بالتقاليد المحلية وتأثر كمال بنظرية دارون ، وفي آخرها وفاة سعد زغلول واستيقاظ الوعي الوطني .

وفي " السكرية " استعراض عام لمظاهر التقدم الحضاري وللأحداث ما بين ١٩٣٥ - ١٩٤٤ من توقيع معاهدة ١٩٣٦ ثم أثر الحرب العالمية الثانية على المجتمع المصري وتفاعل الشخصيات من خلال سلوكياتهم ودخول القيم الجديدة للمجتمع بشرط ألا يكون الوصف العام للواقع منعزلاً عن الحوادث والشخصيات في القصة لتفسير الحوادث وبيان الدوافع النفسية لسلوكيات

الشخصيات التي تمهد للتطورات ولتبرز الأحداث في سياقها المنطقي . وهذا أقوى مظهر للموضوعية في القصة وهو وثيق الصلة بتصوير الشخصيات فيها .

ز . شخصيات الرواية :

تنقسم شخصيات الرواية إلى قسمين هامين هما :

١ . الشخصية الثابتة أو المسطحة : وتسمى أحياناً بشخصية الأنماط ، وهي لا تتبع تطور الحكمة ما دامت لا تتطور مع تطور أحداث الرواية ، ولهذا تكون وظيفة الحكمة أن تضع الشخصيات المسطحة في مواقع جديدة تقتضي تغيير علاقاتها بعضها ببعض ، ومن خلال ذلك تجعل سلوك الشخصية سلوكاً غمطياً مكرراً لا يقبل التعديل فالشخصية المسطحة ترىنا الوجه الحقيقي الذي يختفي تحت السطح المألوف ؛ لأنها تكشف المفارقة الدائمة بين المألوف والحقيقي .

وكانت تدعى في القرن السابع عشر بالشخصيات الفكاهية فهي تحريف للواقع ؛ لأنها تقوم على صفة واحدة . أو فكرة واحدة تجعلنا نتعرف عليها بسهولة كلما دخلت المسرح ، وهي مزايا تتصل بصور الناس الاجتماعية عن أنفسهم ، ولا شيء آخر .

وهي شخصية ثقيلة الظل تلقي الكتابة في نفوسنا . والمعيار الذي وضعه فورستر للشخصية المسطحة هو : أننا نعبر عنها بجملة واحدة ، أو بجمل قليلة .
وللشخصية المسطحة جانبان :

أ . إنها مصنوعة بمعنى ما من الناحية التصويرية .

ب . إنها تروى باستمرار أشياء محددة على أنها حقيقة ، ولعل تلك الأشياء كانت حقيقة ذات مرة ، ولكنها تخلت عن وجودها المقنع ، وأصبحت مألوفة لكل

إنسان ، وعلى هذا النحو تردد بعض الآراء بما يشبه الآلية تماماً كما يردد كل الإشارات التي كانت تلقائية إلى دلالات شعورية . وهذا التراكم في العادات سواء أملت الطبيعة ، أو فرضته التقاليد هو الذي يجعل الكائن الإنساني موضوعاً ممكناً للتفكك والسخرية .
فالشخصية المسطحة تجسّد للعادة في المقام الأول ، وتتغير بصورة مفتعلة تنير الضحك ؛ لأن كلامها مظهري رمزي .

٢ • الشخصية النامية أو المتكاملة : هي الشخصية القادرة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة ، وعلامتها أنها تنمو ، إنما تحطم العادة ، أو تحطم العادة من أجلها ، فهي تكشف حقيقة ذاتها ، من خلال نموها ، وتبدل طبيعتها ، ومواقفها تبعاً لتطور أحداث الرواية ، فهي تعبر عن حقيقة نموها بتغير مواقفها وسلوكياتها تبعاً لتطور أحداث الرواية فهي تنمو مع الحكمة ، وهي تتطور مع تطور الأحداث ولكنه تغير صادق مقنع لتصدق الحكمة طالما كان التغير يكشف أبعاد الشخصية .

ح. حبكة الرواية :

١ • فالعقدة أو الحكمة هي سلسلة الأحداث المترابطة ، وإن الحكمة في الرواية أساس نجاحها ، وحتى تكون حبكة الرواية ناجحة لا بد أن تكون بسيطة مفهومة ببساطة الحياة التي تعالجها الرواية .

٢ • وتبنى الحكمة على التوتر الذي يسمح له الكاتب بالانطلاق في أحداث روايته ليضمن تشويق القارئ إلى متابعة أحداث الرواية ، وهي رغبة الجمهور عامة أن يرى الوعد وقد نال جزاءه في نهاية المطاف . تضارب المصالح هو الذي يخلق التوتر

وهذا يقتضي من الكاتب الروائي أن تدور حبكة روايته حول الوقائع الأكثر احتمالاً في الحياة ، حتى تبدو شخصيات الرواية مقنعة حقيقية .

٠٣ ويعتمد الكاتب على حشد العدد المذهل من الأحداث ليروي مغامرات البطل في حبكة محكمة تصور المجتمع تصويراً ذكياً تقنع القارئ بنظام الحوادث ومنطقيتها وإن لم تبد حتمية مطلقة .

٠٤ وعن طريق الحبكة يحتفظ الكاتب بانتباه القراء طوال الرواية وقد يثير دهشتنا بما يروي من أحداث ، وقد يعتمد عن الذكاء النادر للبطل ، وأحياناً يعتمد على الخوارق كما في ألف ليلة وليلة ، أو رواية شهرزاد .

٠٥ ومن الصحيح أن الحبكة حتمية في الروايات المشهورة لأننا نعرفها تمام المعرفة

٠٦ إن شخصيات الرواية ، وأحداثها تُمثل في حبكة واضحة تعالج مشكلات يعيشها الإنسان المعاصر مثل الانتماء ، والانضباط العاطفي ، والعقلي ، والانضباط الجسدي ، حيث يترك الكاتب للشخصيات الحرية لتصوغ أفكارها من خلال الأحداث في الرواية .

ط. التفاعل بين اللغة والحدث والشخص والعمدة في الرواية :

٠١ يعبر الكاتب عن أحداثها باللغة السهلة المعبرة عن واقع الحياة التي تعيشها شخصيات الرواية ولكن الشخصيات هذه تختلف في ظروفها وثقافتها وفكرها ، وهذا يفرض على الكاتب أن ينوع مستوى حوار الشخصيات في الرواية ، لأن طريقة تعبير عامل المصنع ، أو المزارع تختلف حتماً عن لغة رجل السياسة ، أو رجل التجارة والمال ، فلكل مهنة مصطلحات وألفاظ تدور بين أبناء المهنة الواحدة كما تختلف لغة أبناء البادية عن أبناء المدينة ، ولغة الأطفال موجزة جملها قصيرة بينما تكون لغة الأديب ودارس الآداب والفلسفة والحقوق أقرب إلى اللغة الراقية

فلا بد أن ينتبه كاتب الرواية إلى هذه الفروقات في طرق التعبير والتصريف عبر روايته . كما أن تطور الأحداث في الرواية باتجاه التعقيد والتأزم يجب أن ينتج عن فهم الكاتب لطبيعة الشخصيات التي تتصارع من خلال تناقض المصالح المادية والمعنوية مما يدفع بكل شخصية للدفاع عن مصالحها بطرق واضحة أحياناً وملتوية في أغلب الأحوال .

٢ . ولهذا يجب على كاتب الرواية أن يراعي طريقة توصيل الفكرة بين الشخصيات ، وطريقة الاتصال بين الشخصيات . فالتعارف بين السيدات مثلاً يتم بسرعة أكثر مما يحدث عند الرجال . والأطفال يهتمون بقضاء أوقاتهم مع قرنائهم ويلهون معهم ، والشباب يهتمون قدر الإمكان باللقاء مع الجنس الآخر خصوصاً في مرحلة اختيار النصف الآخر لقضاء مشوار الحياة وهكذا

ي. أنماط الرواية :

١ . رواية الحدث ، أو الرواية الرومانسية :

أ. هي الرواية التي تثير فضولنا ، وحب الاستطلاع لتتبع خط الأحداث ، لأنها تجعل القارئ يتساءل : ماذا يمكن أن يحدث بعد ؟
بدلاً من أن يطلب حادثة خارقة أخرى كما في روايات الخوارق ألف ليلة وليلة ، أو شهرزاد .

ب. كذلك تثير فينا رواية الحدث مستوى جيداً من الانفعالات الحادة كالتوقع ، والفرع والخوف ..

لأن إثارة مثل هذه الانفعالات يمتنع القارئ ويجعله يستمر في مطالعة الرواية حتى نهايتها .

ج. والشخصية في رواية الرحلات مثلاً تسير عن طريق المصادفة بدون رغبة منها فالحدث فيها ذو أصل مصطنع دائماً ، لأنه لا ينبع من عواطف البطل ؛ فالبطل لا عواطف له ، ولا ميول لديه . فهو يزوج في الأحداث دون أن يهين نفسه لما يحض الظروف ، ومخاطره خيالية بعيدة عن الواقع المعاش تمام البعد ، وهو يعود إلى نفسه وإلى حياته العادية دون أن تغير منه هذه المخاطر .

د. وليس للحبكة فيها سوى تحريك شخصيات الرواية من موقف إلى موقف جديد مع ومضات ذكية من الإبداع المسرحي بهدف إثارة اهتمام القارئ .

هـ. والخلاصة :

١٠. فإن رواية الحدث تتمشى بحكمتها مع رغباتنا ، لامع عقولنا ؛ لأنها تمشى عن رغبتنا في أن نحيا حياة خطيرة ، لكنها آمنة .

إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة للحياة . وعلى هذا فليس لها أية قيمة أدبية إلا إذا كانت إلى حد ما رواية شخصية .

وتتطور الحبكة بدقة في رواية الحدث . ونجد الأحداث تقود إحداها إلى

الأخرى ، وفيها يسعى الكاتب إلى حل سعيد للموقف المعقد .

فهدف رواية الرحلات مثلاً تقديم شخصية رئيسة داخل سلسلة متتابعة من

المنظر لتقدم عدداً كبيراً من الشخصيات كي يبني من مجموع هذه الشخصيات صورة للمجتمع ، وما تزال الرواية المعاصرة تسير في هذا الاتجاه .

وفي رواية الرحلات قديمها وحديثها توجد محاولة لتقديم المعلومات كما يفعل

دارس علم الاجتماع ، أو علم الأخلاق ، أو الصحفي النابه ، ولهذا الحقيقة لبعض

الأهمية ؛ فهي تؤكد على ضرورة اهتمام كاتب الرواية ببيان موقفه من الحياة في

مجتمع بدرجة تختلف بين كاتب وآخر .

٠٢ . وتؤكد الحكمة على قانون الحتمية السببية حيث يتحتم على البطل أن يتصرف بطريقة معينة تملئها عليه ضرورات قانون الحتمية السببية لنكتشف بالتدرج حقيقة شخصيات الرواية .

٠٣ . والتماثل بين الحدث والشخصيات ضروري في رواية الحدث ضرورة جوهرية فلا بد من الحصول على نتائج محددة عندما ، تحصل تغييرات معينة في رواية الحدث فالسبب لا بد منه سواء أكان معلوماً أم غير معلوم .

٠٢ . رواية الشخصية :

أ. تعريفها : ليس في رواية الشخصية ذلك البطل المندفع المتهور الذي تدفعه الأحداث من موقف لآخر ، ولا نجد فيها أية حكمة بارزة ، وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها في صنعه . ولا نجد فيها نهاية يتحرك نحوها كل شيء في الرواية . رواية الشخصية أقرب إلى التحليل النفسي لشخصية البطل .

ب- شخصياتها :

٠١ . فالشخصيات فيها لها وجود مستقل ، والحدث تابع لها ، فهي التي تصنع الأحداث ، وليس كما يحصل في رواية الحدث حيث تصنع الأحداث شخصيات الرواية .

٠٢ . والمواقف هنا في رواية الشخصية عامة غمطية مبنية أساساً لتمدنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات في الرواية ، أو لتقدم لنا شخصيات جديدة .

٠٣ . وكل أمر متوقع الحدوث في حدود إمكانيات شخصيات الرواية كما يصورها المؤلف ، وكل ما يطلب من الكاتب أن يكشف لنا عن صفات الشخصية المختلفة التي كانت لها منذ البداية ؛ لأن تلك الشخصيات تكاد تكون ثابتة

على حالة واحدة . والتغير الذي يعترىها هو إيضاح لموقف في لحظة حاضرة دائمة الامتداد من الماضي حتى الآن وستبقى لفترة في المستقبل .

٠٤ إن للشخصية ضعفها ، وأخطائها ، وغرورها ، ولم تفقد منها شيئاً حتى نهاية الرواية ، لكن الذي تغير هو موقفنا منها كلما زادت معرفتنا بها .

٠٥ ومهمة كاتب الرواية الشخصية أن يدفع بشخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها لصنع الأحداث ، وهو يقيها مقنعة في أغلب الأحوال ، لتخضع لطبيعة الظروف المحيطة بها ، وللشخصيات المحيطة بها ، فهي ترتبط بهم ، وتتلون بألوانهم وإن بقيت متمسكة بصفاتها المميزة لها بصورة واضحة جلية . أو أن تعود دائماً إلى هذه الصفات الأساسية بعد مفارقتها لفترة قصيرة ، ولأسباب طارئة ، فالبخيل مثلاً قد يتظاهر بالكرم أمام ضيوفه للمرة الأولى .

٠٦ وهكذا لا بد من توفر قدر من الحرية في ابتكار المواقف التي يخطط لها الكاتب لتلائم الحكمة ما دامت الحكمة مهياًة لتوضيح الشخصيات إن موضوع رواية الشخصية ليس مجرد رسم الشخصيات ، بل تقديم صورة للمجتمع المتنوع في شخصيات أفرادها .

٠٧ وإن البداية بعدد من الشخصيات يستمدها الكاتب من طبقات مختلفة من الحياة الاجتماعية لتلتقي في أماكن متعددة ، وتحرك صاعدة على السلم الاجتماعي ، أو نازلة عليه ، تتخاصم ، أو تتصالح ، ومن خلال الصراع الذي ينشأ بين شخصيات الرواية نكتشف حياتهم ، وتوضح طبيعة العلاقات المركبة فيما بينهم لتشمل المجتمع كله .

٠٨ وهكذا يكون تطور العلاقات الاجتماعية ، وتطور الشخصيات معها هو الذي يخلق الأحداث ، ويصنع الحكمة في رواية الشخصية .

٩ . فالشخصيات الكثيرة المتنوعة تسمح بتصوير شامل للحياة ، ولكن الصورة تتوضح من تلقاء نفسها مع تطور الأحداث التي تبني منها الحكمة في رواية الشخصية ، وقد تكون الأحداث بسيطة للغاية كحفلة عشاء ، أو مباراة ... ولكن المطلوب أن تكون قد وقعت بطريقة طبيعية قدر الإمكان وإلا بدت الحكمة مفتعلة .

الحبكة في رواية الشخصية

- ١٠ . فالحبكة في رواية الشخصية ممتدة من الحدث تبدأ بشخص مفرد أو بنسوة في محيط نموذجي هو صورة للمجتمع : أسرة ، مدرسة ، سكن .. وتأخذ شخصياتها من الحياة العامة لترينا المدى الإنساني الكامل للتجربة البشرية من خلال تجربة الشخصيات ذاتها ، فهي صورة لمسالك الوجود ، تمكن القارئ من رؤية التنوع الواضح لملامح الشخصية والسلوك ، لتحديد الشخصية من ثباتها وكمالاتها في كل لحظة من لحظاتها ، تراها في حالة ثباتها كما يراها الخيال أحيانا ، وعن طريقها يوضح الكاتب رؤيته الخاصة للحياة .
- ١١ . فالغرض الرئيس من الحكمة في رواية الشخصية هو أن تقدم ألواناً من الشخصيات ، وأن تحتفظ بهم في حالة حركة دائمة ، وهذا يعني أن الشخصيات يجب أن تكون صادقة .
- والحبكة فيها ضرورة شعرية وجمالية لتكون صورة للحياة ، لا مجرد تسجيل حرفي لها ؛ ليتمكن الكاتب من تحويل إحساسه الغامض العرضي بالحياة إلى صورة إيجابية إلى حكم خيالي ، وإلا فهي مجرد اعترافات .

- ٣ . فرواية الشخصية تهتم بالجانب الخارجي للواقع فحسب ، لتبرز التناقض بين الحقيقة والمظهر عند الناس كما يبدوون في المجتمع ، وكما هم في الحقيقة .
- ٤ . كما أن الحكمة ليست بحاجة لأن تكون كاملة منذ البداية ، لأن شخصياتها ببساطة كاملة منذ البداية .
- ٥ . فعالها الخيالي يقع في المكان حيث يهتم الكاتب بتحديد البعد الجغرافي له : ريف ، مدينة ، جبل ،
- وأثر الجغرافيا على الإنسان معروف واضح ، فالكاتب يفترض أن الزمان محايد ثابت لكن الحركة تتم في المكان لتكتسب أجزاء الرواية تناسبها ومعناها ، وإن كان القول بمكانة الحكمة لا ينكر الحركة الزمانية فيها .
- ويعطي المكان بعداً للحبكة في رواية الشخصية ، وعن طريق المكان يتحدد الهدف الذي يسعى الكاتب إلى توصيله ، وهكذا نجد فيها نسيجاً محكمًا يرسم خطوط البيئة الإنسانية في إطارها المكاني والزمني : مثل هجرة ابن الريف للمدينة ولما يلاقيه من متاعب ، فالمشاهد عامة تدور فيها دراما الجنس البشري ، والرواية مستقلة عن العادات الوقية ؛ لأنها تمثل حقبة زمنية محددة بل تعالج الأخلاق والعادات في مكان له خصائص حضارية مميزة ، فنحن نعالج العادات الطبيعية كما نذكر المروج والصخور والغابات .
- ٦ . فالتركيز في رواية الشخصية على الأرض والحضارة التي نشأت عليها ، وارتباط الإنسان بالأرض لا يقل عن ارتباطه بالشخصيات التي يتعايش معها .
- ٧ . ولهذا يهتم الكاتب بتصوير المجتمع في بنات مختلفة أكثر من اهتمامه بالقوى الطبيعية ذات الأثر الكبير على شخصيته . فالمنظر إنساني ، والحياة مثيرة في ذاتها ، وهي متنوعة إلى أقصى حد ممكن . مثل حين الإنسان إلى الروضة والمدرسة التي تعلم فيها .

و. الزمن في رواية الشخصية :

٠١ . يعترينا إحساس غريب في رواية الشخصية عندما نشعر بتجدد الزمن ، وكأنه ما يزال على حاله منذ بداية الرواية حتى نهايتها ، مثل ذلك الشعور الذي يعترى المرء عندما ينام في حجرة يناقش فيها بعض الناس مشكلة ما ، ثم يستيقظ بعد فترة لتجد أن المناقشة ما تزال عند النقطة نفسها التي نام عندها . ولهذا نعلق عليها غالباً بقولنا : ما أشبه الليلة بالبارحة .

٠٢ . فالزمن لا نهائي ، والشخصيات كلها فوق الزمن والتغيير ، وإنما نحسُّ بحياة الشخصيات ، وحياتهم وحدها ، ولا نلتفت إلى موهم ، فالموت مصير الجميع . ولا بد من ترك الفرصة للشخصية لتختار بين الاستمرار في الحياة والصراع ، أو نهاية الصراع مع الحياة بالموت .

٠٣ . ولهذا تبدو الشخصية وكأنها في كل الأزمان على قدر المساواة ، بدون أن يتأثر منها الزمن ؛ إنما صورة حياة ، أو صورة سلوك الإنسان في كل زمان ومكان . وهكذا يتباطأ الزمن في رواية الشخصية ليتزعم عنا الإحساس بالعجلة ؛ وليصبح أكثر ملاءمة لإبراز الشخصيات .

وفي إبطاء الزمن طرافة وإحساس بالأمن كما يبدو وعند إعادة الصورة على البطيء في التلفاز !

عندها يتذكر البطل كيف كان من الممكن أن يتودد إلى صديقه لو أن لديه الوقت الكافي ، والحياة الكافية ليستخدِم صوراً تصبح مضحكة عن غير قصد مثل شعور العوانس من الجنسين عندما يتذكرون أيام الشباب ولكن بعد فوات القطار .

٠٤ . ونحن نفهم الحياة بصورة أعمق عندما نراها في موقف يغلب عليه الزمان ، أو المكان أكثر مما نراها فيهما معاً على قدم المساواة في العادة .

وهناك لحظات نحس فيها أن سلوكنا غمطي وأنا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا ، كمشاعرهم ، وأن سلوكنا كسلوكهم .

٥ . ويقع التنبؤ بنهاية الرواية من وعي ليس بوعينا ، ولا بوعي الشخصيات الرئيسية وفي إطار هذا التنبؤ تكون النهاية محددة . إنها نهاية تقع في نطاق دائرة الزمن عند لحظة مقدرة ، وحينها تبدو واضحة وضوح الحدث الأخير ، فنحن نشعر فيها بإمكانية الحرية والاختيار .

هـ . القيم في رواية الشخصية :

- ١ . قيم رواية الشخصية اجتماعية ، فالشخصيات تعيش في مجتمع ويهمها أن تفوز برضاه واحترامه .
- ٢ . ورواية الشخصية محدودة في الزمان ، ولكنها حرة في المكان وبقوى تنوع الشخصيات في حدود المكان تنوعا محضا ، لأنها تبدو لنا منفردة متفرقة وإن جمع المكان بينها ، ولهذا نحس بالازدحام في المكان ؛ ممتلئ امتلاء غير عادي . كما نحس بازدحام الحياة في مكان حاشد إلى حد الانفجار . تلك هي الكثافة المكانية لا توجد إلا في رواية الشخصية .
- ٣ . والتغير يحصل داخل الشخصية نفسها ؛ لأن ضيق المكان قد يكسب الصراخ بين الشخصيات حدته ، ويعجل من انسياب الزمن ، ويزيد من توضيحه ، الإنسان الشاب يرى الزمن بطينا بينما بعد الأربعين يحس بسرعة مرور الزمن ، ويبدو وكأن موهبة كاتب رواية الشخصية لا تستطيع التعبير عن ذاتها من خلال الانقسام الذاتي فشخصياتها تختفي من الرواية واحدة بعد الأخرى لتركة خاليا مع نهايتها .

٤ . وثبات شخصياتهما هو الذي يجعل علاقتها المتشابكة تصور المجتمع لأنها تخطيطية ندرك من خلالها صورة الحياة الإنسانية ممتدة عبر الزمن في أكمل لحظات عمر الشخصية .

فالشخصية كاملة الملامح ذات تصميم واضح ، ودلالة بارزة سواء رأيناها بمقياس المكان ، أو بمقياس الزمان ، وهكذا تقترب رواية الشخصية من الرسم فهما ينطلقان من المكان لرسم ما تريدان التعبير عنه بألوان الشخصيات ، أو بألوان الرسم .

٥ . وتبقى رواية الشخصية وحدها القادرة على جعل صورة الحياة فيها فوق التغيير .

٣ . الرواية الدرامية

أ . تعريفها : هي شكل من أشكال الرواية تختفي فيه الصورة بين الشخصيات والحبكة ؛ لتعاوننا معا في تحديد نسيج الرواية ، فالسمات المعنية للشخصيات تحدث الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها ، وهكذا يسير كل شيء في الرواية من بدايتها حتى نهايتها .

ب . ميزاتهما :

- ١ . تعالج أثر التغيرات الاجتماعية الكبرى على سلوكيات الناس أفرادا وجماعات .
- ٢ . تتصل الرواية الدرامية بالتراجيديا الشعرية ، والملحمة ، والسيرة ، فالحوار يعتمد على العبارات الشعرية (خيال + عاطفة) .
- ٣ . شخصياتها فعالة تؤثر في الأحداث وتخلق المشكلات ، ثم تحلها فيما بعد في ظروف مغايرة .

ج. الحكمة في الرواية الدرامية :

- ١ . تتوازن فيها الحكمة مع شخصيات الرواية .
- ٢ . لا بد من وجود الشخصيات الثانوية لتخفف من حدة التوتر من ناحية ، ولتجعل الأحداث متوازنة بين الهدوء والعنف .
- ٣ . حبكة تبدأ من شخصيتين رئيسيتين أو أكثر ، ثم تبدأ الشخصيات الثانوية بالتوارد إلى الرواية لتشكّل نسيجاً معقداً من العلاقات الاجتماعية ، وعنها ينشأ الصراع بين الشخصيات وينمو ، لينتهي إلى نهاية حتمية ، حيث يتحتم على البطل أن يتلقى مصيره ، فالمسرح قابل للتغيير ، بل الشخصيات هي التي تتغير بتأثيرها المتبادل وتفاعلها ضمن سياق الأحداث في الرواية الدرامية ، فهي صورة لمسار التجربة البشرية . فالحكمة فيها في غاية البساطة ؛ لأنها تعتمد على تغير عواطف الفرد مع تغير الظروف ، فالشخصيات تغير مواقفها تبعاً لتغير المصالح والظروف ، وهذا يعني أن حكمة الرواية الدرامية جزء من معناها لأن الحقيقة والمظهر شيء واحد ، والشخصية والحدث شيء واحد ، والأحداث تسير سيراً منطقياً ما دامت الشخصيات لا تتغير من داخلها ، بل تتحدد استجاباتها نحو بعضها ونحو الموقف تبعاً لمصالحها ، مثل تغير موقف الطالب المغترب في المدينة من خطيبته في القرية .

د. الأحداث في الرواية الدرامية :

- ١ . وهكذا نرى سير الأحداث في الرواية الدرامية سيراً منطقياً تلقائياً معاً وهذه التلقائية هي الطابع الحقيقي للحكمة في الرواية الدرامية والضرورة والحريّة على قدر متساوٍ من الأهمية في الحكمة الدرامية . وهذا التعادل بين الضرورة والحريّة ينتج عن توازن التوتر داخل الرواية ؛ لأن كلا الطرفين يبسلك وفق

إرادته بحرية كاملة ، ولكنهما في الوقت نفسه يسيران وفق قدر رسمته الظروف منذ البداية . وهكذا تتطور الحبكة تطورا منطقيا صارما مع تطور الأحداث . مع احترام آراء الأفراد المختلفين .

٠٢ . إن النهاية في الرواية الدرامية ليست مجرد ختام لأحداث الرواية ، بل هي التوير النهائي ، إنما حل للمشكلة التي تبدأ منها حركة الأحداث ، وعندما يكون الحدث قد استكمل ذاته محدثا كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك فالرواية الدرامية تكاد أن تكون كشافا خالصا . فالتوازن أو الموت هما النهاية التي تتجه إليها الرواية الدرامية والموت يأتي في الوقت المناسب والقدر يتجلى لحظة الكشف ضوءا باهرا تفهمه .

هـ. الزمن في الرواية الدرامية ، والمكان :

٠١ . يقع عالم الرواية الدرامية في الزمن ، ويكون المكان باهنا تحكما ، ويقدمه الكاتب لنا تقديما غابرا ، وتبنى أحداث الرواية على الزمان وللزمن وحده يخضع تسلسل الأحداث ومنه تكتسب الأحداث معناها . وعن طريق الزمن يتحدد بالضرورة الهدف النهائي للرواية . فالمكان ضيق فهو ليس صورة للعالم بل جزء منه والمكان يتغير مع تغير الزمن . فالرواية حرة في الزمان .

٠٢ . الفرد والزمن في الرواية الدرامية طريقتان متميزان لكل منهما دوره في جعل الحياة ذات معنى لنا ، وإن كان كل منهما يكمل الدور الآخر . بينما يبقى المكان محدودا . فالزمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات التي تلتقي بالقدر والتغير في حدث واحد .

٠٣ . تحرص الرواية الدرامية على منطق الحتمية السببية ، ولهذا تبدو المشاهد حتمية حادة لدرجة تجعلها تبدو في البداية متناقضة ؛ لأنها مصبوغة بعواطف

تحليل النص الأدبي

الشخصيات التي تعيش عصرها ، وتبدل عواطفها ومواقفها مع تغير الزمن ، وهكذا كلما تقدم الزمن قلت التناقضات ، واقترب الحل مع نهاية الرواية وعندها يحل القدر لينهي كل شيء .

٤ . إذا مددنا مسرح الرواية الدرامية حتى نرى دورة الحياة من جديد الولادة فالنمو ثم الموت ، فالميلاد من جديد بدلا من النظر إليها على أنها أحداث معزولة لرأينا أن ما كنا نظنه مطلقا قد صار نسبيا ، فالتغير يطال كل شيء فما كان مؤلما قد يصبح مسليا . فكم ضحك الشيوخ من آلام الحب أيام المراهقة .

و . القيم في الرواية الدرامية :

القيم فيها فردية ، وعامة ، لأن معرفتنا بالقدر تجعلنا نترقب النهاية ، ويحدد الزمان بواسطة القضاء ، وتحل المشكلة وينتاب المشاهد الشعور بهروب الزمن من بين يديه فيراه مزدحما بالأحداث .

٤ . الرواية التسجيلية :

أ . هدفها : هو تمثيل دورة الحياة الإنسانية : الميلاد ، فالنمو ، ثم الموت ، والميلاد من جديد .

إن شخصيات تولستوي في الحرب والسلام تمثل قصة تتكرر دوما في كل مكان إلا أن الزمن هو كل شيء ، فتسلسل الأحداث تجعلها مرتبة ترتيبا زمنيا ولا بد أن تخضع الشخصيات للزمن ، ثم لا بد من ظهور أثر الزمان بتغيير مواقف الشخصيات في الرواية . والتغير ذاته عملية ممتدة عبر دورة الحياة المتجددة ، من الميلاد ، فالنمو ، ثم الموت ، والميلاد من جديد .

فالحياة الإنسانية ليست شيئاً مستقلاً في مواجهة القدر أو المجتمع ، وإنما هي في مواجهة الحياة الإنسانية في تغيرها الدائم .
إن الحياة تعني التغير الشامل لكل شيء ، وإن بدا هذا التغير غير منظم عند النظرة الأولى . لا جديد تحت الشمس .

ب. ميزاتها :

١ . تكاد تكون أحداث الرواية التسجيلية أن تكون عرضية تقع في إطار محدد كل

التحديد ، تسير أحداثها سيراً لا يخضع لمنطق خاص ، أو نظام معين .

فالزمن مجسد في الشخصيات ، ظاهر من خلالها ، ومن ثم فسرعته نفسية

وهي التي تحدد سرعة الحدث أو إبطاءه ، ليزيد نمو الزمن مع زيادة أعمار

الشخصيات في الرواية .

فنحن نعرف أن الشخصية الآن في العشرين من عمرها ، ثم هي في الثلاثين ،

فالخمسين ، وهي في صفاتها الشخصية مثل كل شخصية في هذه المرحلة من

العمر ، والتغير الذي يطرأ على الشخصيات عام ، وتتوقف حتميته على ما

فيه من عمومية .

والزمن يكشف شخصيات الرواية ، غير أن الكشف يأتي عبر مراحل العمر

المميز بدقة ، فالحياة لها محطة وقوف ، ثم تمضي بالشخصية إلى مرحلة

جديدة تبعتها عن بدايتها ، لتقرها من النهاية .

٢ . حين ننظر إلى الحياة من وجهة نظر كاتب الرواية الدرامية فإن مأساة الحياة

فيها ، وتحولها تتلخص في هذا التقسيم البسيط للناس : شاب ، كهل ،

فالزمن في الرواية التسجيلية لا يقاس بالأحداث مهما تكن أهميتها وعندما

نتهي من قراءة الرواية التسجيلية نحس أن الزمن ما يزال مستمرا ؛ لأن الرواية نسيج للحياة كلها .

ومن هنا يتردد صدى الرواية في أماكن فسيحة ؛ لنرى من خلالها الحياة الإنسانية عند ميلادها ، ونموها ، ونهايتها ، ولنرى العملية الممتدة في تكرارها الأبدى .

هذا هو الإطار العام للرواية التسجيلية في نظريتها وتطبيقها .

٠٣ . ويبقى الزمن في الرواية التسجيلية خارجيا غير مستقر ذاتيا ، وإنسانيا في نفوس الشخصيات ؛ إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية ، فالزمن يتدفق متخطيا الراصد له ، وهو يغمر الشخصيات التي يستحضرها الكاتب ، ويمتد الزمن بدون حدود مجتازا لها فلا يكاد يدرك الحواجز التي كان يمكن أن تضع حدا لسيره .

٠٤ . إن كاتب الرواية التسجيلية لا يبني حدثا ، بل يرسم صورة تتغير كلما مضى الرسم ، حقا إن الشخصيات ستبقى كما هي ولكن مظهرها ، ولون شعرها ، وأفكارها ، وعواطفها ستمضي في التغير حتى يقع التغير الأخير وهذه التغيرات غير متوقعة أكثر مما هي مبررة ، فهي تمضي غير ملحوظة .

٠٥ . إن سير الأحداث غير المبرر هو الذي يولد تلك الآثار التي هي على الأرجح أعمق ما يمكن أن تشير الرواية التسجيلية إن شخصياتها تظهر ، وتختفي ، ويتدر أن تنحل مشكلاتها وإذا حدث وحلت فإن امتداد الزمن الطويل سيجعل هذا الحل أقل شأنا ، ويجعله إلى مجرد حدث عارض من أعراض الماضي .

٠٦ . التسلسل في حبكة الرواية التسجيلية مخلخل في بعض الأحداث ؛ لأن ترابط الأحداث فيها لا ينطبق عليه التسلسل الزمني الصارم ، كما يدركه العقل الإنساني ، ما دام هذا التسلسل الكوني هو الذي يكسب الأحداث قيمتها

الخاصة بها ، ولهذا يقلب الزمن الأحداث الأسارية إلى أحداث مفرحة ، ويتحول الحتمي إلى عرضي ، والنهائي إلى سي ويفعل الزمن كل هذا بطريقة طبيعية حتمية .

إن سير الأحداث نفسه يقيني إلى حد أنه بطريقة السرد وحده يمكن أن تدخل المصادفة ، والشك ، والحرية ، لتحدث التوازن داخل الرواية ، ولتجعل الصورة صادقة .

وعندما يكون العالم الإنساني واضحا مباشرا ، فإن القدر يظل غامضا ، ولا يسعنا إلا أن نسلم بالقدر وقوانينه التي لا تترك .

٧٠ . ينبغي أن يحافظ كاتب الرواية التسجيلية على سمة القدر المجهول ، وسيره المنتظم محافظة صارمة .

وقانون القدر في جوهره قانون مجرد للزمن المسائي ، فهو يحتوي على كل شيء : الحياة ، والموت ، الهزيمة ، والفوز ...

والقدر يحتوي كل هذه الأشياء نظريا في نسبة ثابتة منضبطة إلا أنه يطلقها في لحظة قدرها حتى تتكشف تكشفا لا رجعة فيه .

وهذا القدر لا يمكن إدراكه ، بل يحسه المرء بالإيمان ؛ لأنه خفي والقدر سام ، غير دنيوي ، يقسم كل مثنوية ، وكل عقاب ، ولكن وفق شروطه ، وقوانينه الخاصة به ، وبطريقة تبدو للإنسان عادلة أحيانا ، ولكنها تبدو ظالمة أحيانا أخرى . ومفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر مفهوم ديني غالبا .

٨٠ . وإن العقل الإنساني في محاولته رؤية الحياة رؤية كلية يركز مجال رؤيته ، أو هو يفعل ذلك بالسليقة ، لأنه يتعد عن الحياة ، ويرتفع عنها ليراهما بوضوح . وهذا الابتعاد ، وهذا الهرب عمل تحكيمي بتأثير الحياة ؛ لأنه يجلب معه سلسلة من الآثار .

فالتحكيمية هي تلك الحدود التي تحكم العقل البشري : الزمان ، المكان ، العلية ، الهوية . والهدف استحضار عالم كان لا يمكن أن يولد بغير هذه الطريقة مثل منظر الأرض من الطائرة .

٠٩ . التغير حتمي ، ولكنه ليس اضطراريا جامدا ، والزمن كقيل بتوضيح التطور الذي تخضع له الأشياء كلها ، فالشاب يفكر ، ويعاني في شبابه ، ولكنه قد يكون خارجيا مفروضا على الشخصيات بفعل الزمن وتبدو تحكيمية الزمن العرضية بطريقة تصرفه للحياة الإنسانية إتنا نرى الأشياء في حدود الزمان والمكان ، والعلية ، ولا يستطيع رؤية الوحدة الكلية منذ البداية حتى النهاية إلا الكائن الأعلى كما يرى كنت .

٠٥ . رواية الحقبة ، والتطورات الأخيرة :

أ. تعريفها : هي نوع زائف من التاريخ يقتحم عالم الرواية من وقت لآخر ، فهي لا يمكن أن تكون تاريخا ، وقصصا في وقت واحد . وإن كانت ذات نفع للباحث الاجتماعي . فلا نفع فيها للناقد الأدبي .

وفي الأسطورة البدائية البسيطة سمة فلسفية كبيرة تفوق ما في رواية الحقبة بدرجة كبيرة .

ب. ميزاتها : وهذا النوع من الروايات :

٠١ . يهدف إلى تعريفنا بقطاع من مجتمع معاصر من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية ، فهي قيل إلى تقديم كل ما هو نسبي ، وتاريخي بعين إخبارية فاحصة .

- ٢ . لكن ارتباطها بالحقبة يقلل من قيمتها ، فهذه الحقبة المسجلة ستفقد أهميتها بعد عشرين سنة ، بل لقد فقدت أهميتها بالفعل : لأن رواية الحقبة قد انتهت وأضحت شيئا عتيقا .
- ٣ . وهي تقوم على السرد .

ج . رواية يولسيز لجيمس جويس :

نوع من الرواية الزمانية/المكانية هدفها رصد انسيال الحياة في حركتها .
فالشخصيات والحكايات ، والفكاهات ، والعواطف تدخلها لتحديد الشعور بالزمان والمكان في تغيرهما الدائم . ويولسيز عمل أدبي فريد يؤخذ قارئها بما فيها من بعض التجديد الفني .

أخطاء جيمس جويس

- ١ . تصميمها متعسف ، نموها ضعيف ، وحدتها مفككة ، وهي تبدأ من نقطة تحكيمية ، ولكنها يمكن أن تنتهي في أكثر من موضع .
- ٢ . الأحداث تتراكم فيها لكنها لا تتطور .
- ٣ . هي عمل من أعمال الخيال ليس له شكل محدد ، ولا هدف واضح من سرده
- ٤ . الحكمة غير واضحة لانعدام الشكل ، فانتهي إلى فوضى كاملة لا تعرف بدايتها ولا كيف تنتهي .
- ٥ . ترسم رواية يولسيز مجتمعا تكتمل صورته بدون انتقالات بارعة ، فصوره أجزاء متقطعة متباينة مفككة مطولة ، وإن كانت لا تخلو من تأثير .
- ٦ . إنها تسجيل الأفكار التي تطفو بذهن شخص ما خلال يوم واحد قد تملأ عدة مجلدات ، ولكنه أراد أن يرسم صورة للحياة في دبلن ، واعتمد على بضع

ساعات التقطها من ساعات اليوم الأربع والعشرين بحيث أمكن الشخص أن يرى مدينة دبلن من زوايا مختلفة . وليست انطبعا ليوم عابر .

٠٧ . خيالات بطل الرواية بلوم الطافية تخبرنا عن جيمس نفسه ولكنها لا تدع الزمن يظهر في تدفقه ، بل يظل الزمن ثابتا راكدا خلال المشهد ، ثم ينتقل إلى المشهد لتالي وهكذا ... لأن الأفكار الطافية لا تتبع أي تسلسل ، وقد ألغت الحتمية السببية .

٠٨ . الشخصيات ثابتة ، والحوار الفكاهي ، وتأملات بلوم تصلح لكتابة مقالة ، والحوار موسوعة للعبارات الشائعة على ألسنة أهل دبلن . فالرواية صورة لدبلن شاملة ، فجويس يرى كل شخصياته عدا شخصيته الرئيسة .

٠٩ . هي نوع جديد من رواية الشخصية جذيرة بالاهتمام .

في هذا النص الأدبي، نجد أن الكاتب قد استخدم أسلوباً سجعياً، حيث يكرر بعض الكلمات أو العبارات بشكل متكرر، مما يعزز من قوة التأثير العاطفي للنص. كما نلاحظ استخدام التشبيه والاستعارة، مما يجعل الصورة أكثر وضوحاً وجمالاً. بالإضافة إلى ذلك، نرى استخدام التورية، التي تضيف عمقاً ومعنى للنص. هذه الأساليب الأدبية تساهم في خلق جوهرية غنية، تجعل القارئ يتعمق في فهم النص ويحس بالارتباط العاطفي به.

من خلال تحليل هذا النص، يمكننا استنتاج أن الكاتب قد استخدم هذه الأساليب الأدبية بشكل مدروس، بهدف إثارة إعجاب القارئ وإغراقه في عالمه الخيالي. كما نلاحظ أن اللغة المستخدمة هي لغة بسيطة ولكنها عميقة، مما يجعل النص سهل الفهم ولكنه مليء بالعمق المعنوي. هذا النوع من الكتابة الأدبية هو الذي يترك بصمة دائمة في ذاكرة القارئ، ويحفزه على التفكير والتأمل في القضايا التي يطرحها النص.

الفصل الخامس

المسرحية



المسرحية

١. تعريفها

المسرحية التي ستعرض لها تختلف عن الملحمة والقصة معاً في أنها تعتمد على الحوار . وهذا ما رمى إليه أرسطو حين نصّ على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وجوهرها الحدث أو الفعل . فالمسرحية تقوم على جملة أحداث مرتبطة ارتباطاً حيوياً عضوياً متتابعاً ، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية . فالخارجية تؤثر في الشخصيات ، والداخلية هي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث أو نفورهم منها^(١) .

٢. تطورها

نشأت المسرحية في رحاب المسرح الغنائي ، فاهجاء والتراشق بالشتائم كان فردياً ، ثم ارتقى فأصبح جماعياً يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مكان الضحك في النقائص العامة فكانت الملهاة . فالمسرحية من الدراما (وهي اللفظة المرادفة للمسرحية) وتعني كلمة دراما في اليونانية (الشيء المؤدى) أو الأداء ، وليست القراءة أو الكتابة أو الاستماع^(٢) .

^(١) د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ١٦٠ .

^(٢) مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر - العدد الأول ١٩٨٤ من مقالة بعنوان "عن المسرح الشعري" : لطفي

عبد الوهاب جوي . ص ١٠٧ - ١٢٦ .

وقد مزج الدراما والمهابة طابع ديني لأن أصلها يرجع في بدنه إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم وبخاصة أعياد "ديونيسوس" إله الخصب والنماء ، وإله المسرح ، وفي هذا الغناء كانوا يرحون مع النظارة ويسخرون منهم ، وكان هؤلاء الرجال يسمون الجوقة (الكورس) ، وكذا الحال مع المأساة فهي تطور لأشعار المديح ، وترجع إلى أناشيد دينية غنائية ، فقد كانت تنشدها الجوقة لتشيد بصفات الإله (ديونيسوس) ، ثم في مرحلة لاحقة أخذت تضيف إليه أسماء أبطال آخرين ، وفيما بعد اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدرج .

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليوناني . وقد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليوناني في النواحي الفنية جميعها . وحين نشأ المسرح الروماني في معناه الفني - حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد كانت موضوعاته ومناظره وملابسه كلها إغريقية . (فكان اليونانيون هم الخالقين وكان مبلغ جهد الرومانيين أن يقلدوا) .

وفي العصور الوسطى نشأت المسرحيات نشأة دينية ، وكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل تحكي ميلاد عيسى ، أو صلبه ، أو حكايات القديسين ... ومع ذلك فقد تأثرت في كثير من نواحيها الفنية وفي صياغتها ، بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللاتينية كانت لغة الكنيسة .

وفي عصر النهضة رجع الأوروبيون إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين في الموضوعات والأفكار والنواحي الفنية جميعاً .

وقد بدأت المسرحية غيبية في طابعها ، عجائبها دينية ، وبطولتها إلهية ، على نحو قريب من الملحمة في موضوعاتها الأسطورية وفي عجائب البطولة فيها ، ثم خلت قليلاً من هذا الطابع ، بيد أنها بقيت أرستقراطية الرعة في المأساة

تحليل النص الأدبي

حتى أواخر العهد الكلاسيكي ، ثم صارت موضوعاتها وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين ، ومن بعد تزلت إلى أدنى طبقات الشعب مصورة الشر للتنفير منه على يد الواقعيين .

ويلحق بالمسرحيات في أنواعها السابقة نوع ثانوي : هو المسرح الغنائي ولن نتطرق إليه لأنه ليس موضوع دراستنا .

ومما سبق نرى كيف تكاثفت الآداب الأوروبية على إبداع هذا النوع من الأدب وتطويره والنهضة به ليعتوي الحاجات الفكرية والفنية لكل عصر .

٣ . المسرحية عند العرب

أما المسرح عند العرب فلم يعرف في العصور القديمة على الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية ، وترجمتهم لكتابات أرسطو ؛ ولعل مرد ذلك إيمانهم بالوحدانية منذ عهد سيدنا إبراهيم . والمسرح اليوناني القديم يمتدح ويؤله مجاميع من آلهة الخير والحب والصيد والخصب ...

نعم لقد وجد عنصر الحوار في أدبنا القديم في فن (المقامة) ولكنه لم يرق أساسا للأداء والتمثيل . ووجدت في الأدب الشعبي عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى "خيال الظل" المعروف لدى الترك .

وتمثيلات خيال الظل تعرف باسم (البابا) ومقردها (باية) يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات تقوُب ومفصلات ليسهل تحريكها وعند اللعب بها ليلا توضع خلف ستارة بيضاء ، ومن خلف مصباح بحيث تنعكس ظلها من الخلف على الستارة ليراها النظارة من الوجهة الأخرى .

ويجوز وجوده لدينا . محمد عيسى هلال إلى اقتباسه من الضيف بواسطة الحوارين للفضائل التركية ، أنظر :

الأدب الطارز ص ١٧ .

وتتحرك العرائس بعضا في يد الذي يقدم (البابة) لتحركها وفق الحوار الذي يتفوه به صاحب البابة مع مساعدة شخص آخر . فيتغير الصوت بتغير الشخصيات وتنوع مواقفها . وقريب من خيال الظل ما كان معروفاً عند الأتراك : (القره كوز) والتسمية تركية في الأصل ف(قره) بمعنى أسود ، و(كوز) بمعنى عين . (وسواد العيون صفة غالبية على عيون العجر من الأتراك الذين اشتهروا باللعب بخيال الظل) أو هو تحريف عن (قرقوش ، الوزير في العصر الأيوبي ، وبه يضرب المثل في ارتكاب المظالم . وأقدم ما وصل إلينا من (البابات) المصرية منسوب إلى (ابن دانيال) العراقي الأصل ومنها بابة الأمير وصال ، وبابة (عجيب وغريب) وبابة (التميم والضائع الغريب) (١٢٤٨ - ١٣١٠) . وهذه البابات تختلف في طريقة تقديمها عن خيال الظل ، لأن العرائس هنا لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر ، بل تظهر من فوق الستارة متحركة حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها خلف الستارة . وقد راج هذا النوع في مصر والبلاد العربية بتأثير القبائل التركية ومهما يكن من صلة بين (البابات) و (القره كوز) ، وبين المسرحيات في الموضوع وطريقة التقديم العامة وفي شيء من الحوار ، فإن الصلة الفنية والأدبية مقطوعة ، وكذلك الصلة التاريخية . فمن الظلم بمكان أن ندعي بأن هاته المناظر الشعبية قد تطورت حتى غدت مسرحاً !

والحق يقال فإن المسرح العربي استمد من الآداب الغربية دعامته وبخاصة من المسرح الإيطالي الذي أنشئ في النصف الأول من القرن التاسع عشر فهياً الأذهان لفهم المسرحيات الحديثة ، والإقبال على مشاهدتها ، وأول من بدأ الكتابة في المسرحية (مارون النقاش) اللبناني ، وقد كانت ثقافته فرنسية تركية ، وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج .

وأول مسرحية قدمها كانت (البحيل) في سنة ١٨٤٨ ، وهي عبارة عن ملهية ويبدو تأثيره بمولير واضحاً في مسرحيته السابقة .

ومسرحيته الثانية هي ملهية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) ، وهي مأخوذة عن "ألف ليلة وليلة" ثم ظهرت مسرحية (مصرع كليوباترا) لشوقي عام ١٩٢٩ فكانت بدء الأدب المسرحي الصحيح في لغتها الرفيعة ، وفي العديد من الجوانب الفنية المتوافرة منها بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات عربية . وتنازلت بعد ذلك المسرحيات كـ (غروب الأندلس) لعزير أباظة و"ليلى ابنة النعمان والأكاسرة" للكاتب السوري يوسف الحايك (والست هدى) لأحمد شوقي . ومن المسرحيات الالهية ما يعالج مسائل الأسرة ، أو بعض المسائل الاجتماعية كـ (حفلة الشاي) محمود تيمور وفيها يأخذ على الخليل الجديد تقليده للعربيين في توافه الأمور .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية في أدبنا ، وقلمنا يتذوقها جمهورنا وكمثال على ذلك : مسرحية "مفرق الطريق" لبشر فارس عام (١٩٣٧) ، والصراع في هاته المسرحية فكري محض بين الماديات والتجريدات . وقد حرص "توفيق الحكيم على مزج الرمزية بقضايا اجتماعية عامة أو آراء فلسفية كما في مسرحيته : "أهل الكهف" ومسرحية "نهر الجنون" لتوفيق الحكيم . ولنتوقف أخيراً عند المسرحية الواقعية وزعيمها محمود تيمور .

وخلاصة المسيرة التاريخية للمسرحية تلخص بعد ذاك العرض كالتالي : المسرح الشعري اليوناني يعتبر أول مسرح معترف به اعترافاً كاملاً ، ابتداءً في جذوره الأولى في مناسبات دينية ، واتخذت هذه البدايات الجذرية ديونيسوس (Dionysos) إله المحاصيل والكروم والخمرة ، وإله الدراما فيما بعد .

ومن اليونان انتقل التقليد المسرحي إلى الرومان ، وبرز هذا الفن في العصور الوسطى في أوروبا كافة ، وبلغ نضجه في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وقد تلقفه منهم العرب فترجموا بعض المسرحيات ، وألفوا ، بعد ، مسرحيات بدورهم كما رأينا في عرضنا السريع .

ولم يأخذها العرب إلا بعد أن كسب النثر أرضاً في عالم المسرح الأوروبي من خلال المسرحيات الكوميديّة التي تركز على المفارقات اليومية وهي بالتالي ليست بحاجة إلى اللغة الشعريّة ، وهذا النثر قد تحققت بداياته على يدي "موليير" في نهاية القرن السابع عشر .

وقد كتب "لاموت" ثلاث مسرحيات تراجميّة مستخدماً الحوار النثري ، وهذه المسرحيات كانت الفيلق الذي اجتاحت عالم المسرح وأفسح مجالاً واسع الامتداد أمام النثر^(١) .

ولكن ألا يحق لنا للمتذوقين والقراء أن تتساءل أيهما أفضل وأجدي لنا : الشعر أم النثر كلفة للمسرح ؟

يجيب الأستاذ لطفي عبد الوهاب يحيى في مقالته السابقة^(٢) : "إن المسألة ليست بالضرورة اختياراً بين الحوار الشعري ، والحوار النثري في العمل المسرحي ، أو بين أي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما أنها ليست في حالة الحوار المتداخل نسبة مئوية أو مسبقة أو متعارفاً عليها للشعر أو النثر في الحوار المسرحي ، فالمسرح قبل كل شيء ، وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثمّ فالخلك هو

^(١) عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الأول/أبريل - مايو - يونيو/١٩٨٤ من مقالة لطفي عبد الوهاب يحيى : "عن المسرح الشعري" ص ٢١٣ .

^(٢) نفس المجلد والعدد ص ١٢٥ .

تحليل النص الأدبي —

التوصل إلى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي إلى هذا التعبير أو نسيته إذا كان هناك تداخل بين صيغتين ، ويعمل كلامه الأستاذ لطفي عبد الوهاب كلامه : أن ما يؤدي إلى التفاعل المطلوب بين المسرحية ومشاهديها هو الإيقاع التكويني الذي يؤلف بين أجزاء المسرحية ولإيقاع النفسي وهذا الإيقاع يختلف من موضوع إلى آخر من حيث القوة والخفوت ، أو من حيث السرعة والبطء . ولذا فإن مسألة اختيار الشعر أو النثر مرهونة بنوعية الإيقاع المطلوب .

ويرتبط بموضوع الإيقاع موضوع آخر وهو التكثيف الذي يتلبور في إنجاز الحوار وكثرة إحياءاته ، على أن القدر اللازم من التكثيف يتبدل من مسرحية إلى أخرى ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة .
فتممة مواقف كبيرة تحتاج إلى الإيماءة والإحياء الشعريين ، وهناك مواقف صغيرة بالمقابل يؤديها النثر .

٤ . عناصر المسرحية الفنية

أ. الموقف المسرحي ، أو المشهد ، أو الحكاية : (١)

١ . تعريفه : هو الأحداث العامة التي تحدث في المسرحية مثل :
الاحتطاف ، المحاولات الجريئة ، قتل أحد الأقراب بيد المجهولين .
وأحياناً يعني الموقف المسرحي العواطف المجردة مثل : الحقد على الأقراب ،
والطمع ، والغيرة الخاطئة ...

(١) محمد عيسى خلال : القاد الأدبي الحديث ، القاهرة : مكتبة نكتة مصر - ١٩٧٣ ص ٦٢٣ - ٦٣٧ .

٢ . معناه الفلسفي : هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت محدد، ومكان معين . وبقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حتى يكتشف ما يحيط به من مخلوقات أو أشياء ، أو وسائل أو عوائق تقف في سبيل حريته فيتخذ تجاه ذلك كله موقفاً مشروطاً يرتبط بما يحيط به من عوامل ليتجاوزها بهدف الوصول إلى غايته في محاولة منه لتغيير حالته الحاضرة . وهذه العوائق مهما كانت يجب أن تواجه لا يهبط المرء إلى السلبية والتسليم بالواقع المرفوض فلا بد من العمل على تغيير الواقع .

٣ . عناصر الحدث المسرحي : يتكون المشهد المسرحي أو الموقف المسرحي من العناصر التالية :

- أ . العوائق : المادية والمعنوية التي تقف في وجه الإنسان عندما يحاول تغيير الواقع بما فيه من علاقات غير عادلة من وجهة نظر الإنسان .
 - ب . الإنسان المقاوم للعوائق : فهو يحاول تغيير الظروف لمصلحته ، ويبدل كل ما في وسعه من جهد كي يتغلب على العوائق المادية ، والمعنوية معاً .
 - ج . الإنسان المتغير في مواجهة العوائق : ما دام الإنسان مضطراً لتابعة نضاله لتحسين ظروفه مهما بلغت تضحياته ، ولو وصل الأمر به إلى الموت ؛ كي يترك لغيره من بعده مهمة متابعة الجهود لتحسين الظروف المادية والمعنوية معاً .
- أو يتراجع عن مطالبه ؛ ليحاول التصالح مع الواقع والقوى صاحبة المصلحة في إعاقة تقدمه لتحسين ظروفه ، وفي هذه الحالة يقبل التنازل عن معظم حقوقه في مقابل استمرار حياته بظروفها غير العادلة ، وشروطها المهنية ، وهنا يلجأ الضعيف إلى حيلة الدفاع عن تخاذله وتراجعه فيغير قناعاته ليتكيف مع الواقع ، ثم يحاول

إقناع من حوله بصواب سلوكاته المهادنة ليسوع تخاذله وتراجعته فتكشف عن صراحة الباطن من موقفه الخاص ، وصراعه مع الآخرين في الموقف العام .

٤ . صفاته : للحدث المسرحي الجيد صفات مميزة منها :

أ. أنه قصير موجز : لأن الكاتب يختار أهم الحوادث ، والمواقف ليركز اهتمامه عليها في المسرحية ، ويتناسى الحوادث الثانوية .

ب. مؤثر : لأن الكاتب يحاول من خلال الأحداث التي يعرضها أن يوضح أسباب الصراع بين شخصيات مسرحيته على مصالح مادية ، أو معنوية ؛ لأن حياة الفرد والشعب صراع متجدد بين الحق والباطل ، بين الخير والشر ، والسكون علامة الموت .

ج. يلتزم بالتشخيص :

١٠ تعريفه : فالكاتب المسرحي يصور شخصياته عن طريق الحركة ، والإشارة ولإيماءة أكثر مما يعتمد على الكلمات والحوار .
وعلى الكاتب المسرحي أن يلتزم بالتشخيص ، لأن القصة والحوادث إذا لم تربط بالشخصية كانتا أشياء صيانية وغير ثقافية .

٢٠ ومن شروط التشخيص

أ. الإيجاز : فيتناول المسرحي الدافع والشخصية في داخل الفسحة الضيقة لمناظر أقل تسييا ، مع اهتمامه بتدرج قصته .

ب. الحياد الشخصي وبخاصة حين يواجه بالتعقدات في الشخصية والظلال الدقيقة للدافع والانفعال .

د. يناقش الموقف المسرحي فكرة واحدة ليحافظ على وحدة العمل المسرحي ووحدة الأثر .

- تكمن أهمية المسرحية في حكايتها المحكّمة ، وفي تصوير نفسية الشخصيات ومن قيمة الأفكار التي تطرحها ، والمشاعر التي تثيرها ، وقد أكد أرسطو على وحدة الفعل ، أو الحدث المسرحي لتركز المسرحية وأحداثها حول مسألة واحدة أو فكرة واحدة ، أو قضية يدور حولها الصراع بعلاقات سببية مقنعة ، ومن هنا طالب بعض النقاد القدامى بوحدة الزمان والمكان ليتاح للكاتب المسرحي معالجة الفكرة الواحدة ومن وجوه مختلفة .

- يغلب تعدد الحدث في مسرحيات شوقي ففي مسرحيته كليو باترا حدثان هما - حب كليو باترا لأنطونيوس ، ثم حب حاي لهيلانة ، وكذلك مسرحية شوقي أميرة الأندلس حيث تحتّم بخاتمتين مختلفتين ؛ فمن ناحية تنهار دولة المعتمد بن عبد في لإشبيلية ، ويسجن الملك الشاعر ، وأسرتة في شمال لإفريقية عند ملك المرابطين ؛ يوسف بن تاشفين .

- ومن ناحية ثانية يتعقد زواج حسونة ابنة الملك العاثر . ونرى تعدد الحدث . والحلول في مسرحيته علي بك الكبير . فمع غدر محمد أبي الذهب بسيدده يوجد حدث آخر ، وهو ولوع مراد بآمال ثم اكتشافه أنه أخ لها ، وتعدد الأحداث والحلول على هذا النحو يضعف الوحدة في العمل المسرحي ، لأنه يقتضي أن تتركز الأحداث والمشاعر . ففي المسرحية لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات بحيث تتوافق الأحداث الخارجية مع الحركة الباطنية النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطق المسرحية نابعاً من نفس الأفعال عن طريق الحوار . وسواء تعدد الحدث في جزئياته أم توحد الحدث الكلي ، فلا بد من منظر تبلغ الأحداث ذروتها ، كي يمهد بذلك للكشف عن المصير المشترك .

تحليل النص الأدبي —

وهذا هو المنظر الكبير أو القمة ، ويحصل هذا المنظر في الفصل الرابع من المسرحيات التقليدية مثل مسرحية مجنون ليلى لشوقي في منظر التخيير بين قيس وورد في آخر الفصل الرابع ، والمسرحيات التقليدية تقوم على العلاقات ، وتتخاشى الحالات الشاذة ، أو الخارجة عن المألوف ، لأن الأحداث المنطقية تصلح لكل زمان ومكان مثل تغليب الواجب على العاطفة ، ومراعاة الشرف لضمان الخلود لأدبهم .

هـ . يعالج العلاقات المألوفة : ويتعد عن النادر ، والشاذ منها .
و . وعليه أن يستبقي للمعالجة الكاملة عدداً من المناظر المهمة يضمها إلى بعضها بعض بحلقات القصة . فالمسرحية الحديثة لأشد ميلاً إلى التركيز ، والاختصار ، والضم ، ليعالج بها العقدة معالجة كاملة .

ب. العقدة ، أو الحبكة في المسرحية :

١ . تعريفها : العقدة ، أو الحبكة هي الجانب المنطقي في المسرحية كي تبدو الأحداث مقنعة للجمهور ، ولذلك يلجأ الكاتب المسرحي لما يلي لبناء حبكة مقنعة .

٢ . شروطها

- أ . يؤخر الكاتب المسرحي بعض الأحداث وبعض المشاهد ليضمن التشويق للجمهور كي يتابع المسرحية .
- ب . يجب أن يكون الصراع منطقياً يقنع الجمهور من خلال تضارب المصالح المادية والمعنوية ، لأنه لا يعقل أن يتصارع الناس مجرد التسلية .

ج. البعد عن الخوارق والصدف والمعجزات : وقد انتهى عصر المعجزات ، والمعجزات مع خاتم الأنبياء والمرسلين صلى الله عليه وسلم ، والنادر والشاذ لا يقاس عله ، فهو يثبت القاعدة العامة ولا يبلغها .

ج. البناء المسرحي : أو تقسيم المسرحية إلى قصول ومشاهد ، أو التصميم المسرحي :

أ. الفصل الأول : أو الخط الدرامي ، ونرى فيه الحوادث الابتدائية الممهدة للصراع .

ب. الفصل الثاني : حركة النهوض المسرحي ، وفيه يستمر الصراع ، وتظل النتيجة غامضة .

ج. الفصل الثالث : يميل ميزان القوى لصالح الطرف الأقوى بسبب قوى جديدة دخلت الصراع لم تكن موجودة في بداية المسرحية ، وهي تتدخل لمصلحة أحد الطرفين ، فيميل ميزان القوى لصالح أحد الطرفين .

د. الفصل الرابع : أو حركة الهبوط أو الحل حيث تسير الأمور لصالح الطرف الأقوى .

هـ. الفصل الخامس : الخاتمة أو نهاية الصراع .

د. الحوار المسرحي ، أو الأسلوب : (١)

١ • تعريفه : هو الأداء الذي يستخدمه المسرحي للشرح والتحليل .

٢ • أهميته :

(١) محمد عجمي خلال : ص ٦٥٩ - ٦٧٥ .

تحليل النص الأدبي

أ. يقدم الكاتب الحوار المسرحي للشرح والتحليل ليوضح أسباب الصراع بين الشخصيات ، ولتبدو بوضوح الفكرة العامة للمسرحية أو الموقف العام فيها .

ب. واللغة أو الحوار محور الفن المسرحي لأنه عمل أدبي متى نظم في جمل وعبارات مسرحية تربط الكاتب بالجمهور عن طريق اللغة .

والغة أو الأسلوب هو الصلة الرابطة بين القارئ والكاتب المسرحي للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث والأسلوب يتبع الحدث ، ومنهجه ، ثم الشخصيات وطبيعتها ، والبناء الدرامي الذي يوحى بالفكرة . علماً بأن أجزاء المسرحية وعناصرها متفاعلة في وحدة تضمها جميعاً . وتبقى اللغة هي الكاشف للسمات الفنية للعمل المسرحي ، فالكلمات هي محور الفن المسرحي ؛ لأنه عمل أدبي متى نظم في جمل وعبارات مسرحية .

ج. وخاصة الجملة في الحوار المسرحي ألما وضعت أصلاً لتقال لا لتقرأ . ولهذا تطبع لغة المسرحية بطابع صوتي إيقاعي من حيث طولها وقصرها لتلائم الموقف المسرحي .

د. فحرية الكاتب المسرحي في إبداع الجمل محدودة في صياغة الحوار الموجز المعبر عن طبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في العبارة ، ثم أثر هذه الفكرة المصوغة في عبارة يمن حولها من شخصيات المسرحية المتوجه بها في المسرحية ؛ لأن المسرحية تعرض خلال ساعتين فقط .

هـ. ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال يزيد المدى النفسي عمقاً ، ويتقدم بالحدث المسرحي إلى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح .

و. وتعرض لغة المسرح إلى الركود إذا جعل الكاتب حواراً جمللاً متتابعة ، لا تتميز بها شخصية عن أخرى ، فلا تحدث أثراً كالغضب ، أو الإثارة . وذلك لأن الموقف

هو الذي يملئ طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفها الخاص ضمن الموقف العام للمسرحية .

ز . ولكل شخصية لغتها الخاصة بما التي بها تحيا في حركة .

ح . وأخطر ما يتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه بالحوار إلى الشخصيات المسرحية الأخرى بل إلى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره ، أو يستخلص مغزى لمسرحيته ، يجبر فيه الموقف على تقبل العبارة ، فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية .

ط . وعلى قدر واقعية الشخصيات يكون إحكام الحوار بدون توجه إلى المشاهدين كما لو كانت الشخصيات تحيا حياقما في الواقع لا في المسرح .

ي . ومن ثم يقال إن المسرح بين أربعة جدران الرابع منها جدار وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور .

ك . ومن الأخطار الفنية في الحوار المسرحي أن تكون العبارة غنائية تلبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ؛ لأنها تصبح معيقة لتطور الأحداث ، وعندما تفصل الشخصية عن زميلائها في الموقف المسرحي ، وتفقد الجمل تأثيرها العملي أي وظيفتها المسرحية .

ل . وعندما يوفر الحوار الحركة المسرحية التي تتمشى مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات في حركتها النفسية .

م . إن الحركة المسرحية تجري في العبارات المصورة للحركات النفسية المتحركة (الحزن ، الغضب ، الفرح ، الشماتة) نحو الأعلى دائبة التجاذب والتفاعل . وقد يقوم الحوار — دواما حدث — بالوظيفة الدرامية في يعث الحركة النفسية .

ن. والمسرح أفقر من الخيالة في تنوع المناظر ، وسرعة الحركة في الحدث ، ولا تتوفر فيه وسائل التفسير بالكلمة كما في القصة .

س. لأن دعامة المسرحية في الحوار هي استنفاد اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، وإحكام الصياغة من غير تكلف ، أو حيلة مصطنعة ، تتجاوز المؤلف من لغة الكلام .

ع. وقد يتوهم بعض الكتاب أن الواقعية في المسرحية تعني إهمال العناية بالأسلوب والصحيح أن الواقعية ليست في نقل الواقع ، بل في الإيمان بأن الوقائع العادية ، وبخاصة في القطاعات الدنيا من المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة . ولا يتيسر ذلك بالنقل الحرفي للواقع ، بل بتصوير الشخصيات ، وإدراكها لموقفها بلغة مهذبة ملطفة .

ف. وقد يسلك الكاتب المسرحي طريق العبارات التي تطلعنا على واقع الشخصية من خلال الوعي المؤلف ، كأن يستعمل الكلمات ، والتراكيب التي يكثر استعمالها لدى طائفة من الناس ؛ ليوحى لنا بمشاعر الفرد ، وأفكاره وهنا يصل الكاتب إلى العمق المطلوب في البناء الفني المحكم عن طريق استعمال لغة الحياة الواقعية .

ص. ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق الحال في المسرحيات للإفادة من نبع اللغة الغني لكن بشرط عدم الاسترسال في الآراء التجريدية التي لا يتطلبها الموقف المسرحي ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصية عن قرب مثل إيراد بعض الأفكار الفلسفية على لسان طفل مشرد ؛ لأنها تعني البعد عن الواقع والتباعد عن البعد الحيوي للحوار ، والقضاء على الموقف الدرامي .

٣ . طريقة تقديم الحوار للجمهور : يتبع الكاتب إحدى الطريقتين التاليتين في تقديم الحوار :

أ. ما يقوله الشخص عن نفسه : عندما يكون مع الآخرين ، أو عندما يخلو لنفسه فيناحي نفسه .

ب. عن طريق ما يقوله الآخرون عنه : سواءً أكان حاضراً معهم أو غالباً عنهم .

٤ . صفات الحوار المسرحي الجيد : يجب أن تتوفر الشروط التالية للحوار المسرحي ليكون جيداً معبراً :

أ. قصر الجمل ، والإيجاز : قدر الإمكان ، فلا مكان للإطناب والتطويل في المسرح .

ب. الإيقاع المعبر عن الحالة النفسية : فنبرات الغضب تختلف عن إيقاع الفرح ، ونبرات الحبة تناقض نبرة الشماتة ...

ج. التنوع : لأن لكل شخصية طريقة خاصة في محاوراتها وسلوكها اللغوي ، نتيجة لظروفها الخاصة وللموقف المسرحي .

د. ينقل الواقع بلغة مهذبة بدون تكلف ، ويمكن الاعتماد على الإشارة المعبرة في المواقف المحرجة ليتجنب الكاتب استعمال السباب والشتائم السوقية .

هـ. يراعي الكاتب المسرحي في حوارهِ أن لكل مهنة ، أو طائفة من الناس مجموعة من الكلمات يكثر استعمالها بسبب ارتباطها بظروف عمل الشخصية وحياتها العامة والخاصة .

و. يبقى الكاتب المسرحي جداراً يفصله عن الجمهور فلا يجوز أن تختلط لغة الحوار المسرحي بلغة المشاهدين في المسرح .

٥. تبتعد لغة الحوار المسرحي عما يلي :

أ. تترك الخطابة والوعظ المباشر ، لأن مهمة المسرحية أن تترك الفرصة للجسمهـور لكي يكتشف العظة من المسرحية ، ولا يجوز اتهام الناس في تقصير عقولهم عن فهم مغزى المسرحية العام أو الهدف منها .

ب. وتبتعد عن الخوض في المسائل الفلسفية المعقدة لأن مكانها في الكتب المتخصصة في الفلسفة .

ج. تبتعد عن الحمل الطويلة مثل حمل التوابع .

د. تبتعد عن الأساليب الغنائية المثيرة للعواطف والخيالات ، لتبتعد العقول عن الموقف ، وتعيق تطور الحركة المسرحية ؛ لأن الحركات أبلغ في تصوير الحركات النفسية من حزن وغضب وشماتة ...

٦. الحوار في المسرحيات الشعرية : يجب أن يضع الشاعر

المسرحي في اعتباره المسائل التالية عندما يكتب مسرحية شعرية :

أ. إن الشعر المسرحي حوار يتحول إلى عمل وحركة على المسرح يمثل الواقع وليس صورة للتخيل .

ب. لغة المسرح الشعري يجب أن تكون سهلة بعيدة عن الغرابة والتعقيد ، واللهجة الخطابية .

ج. تقترب لغة الحوار الشعري المسرحي من لغة النثر لاعتمادهما على الإيقاع العميق المؤثر .

د. يجب أن يفرق الشاعر بين الشعر الغنائي الذي يسمح بالقصائد الطويلة التي تصلح للغناء والتلحين ، وبين لغة الحوار المسرحي التي تتطلب الإيجاز والإيقاع الواضح .

والخلاصة في أهمية الحوار المسرحي :

تبدو لغة المسرحية المظهر المادي لمقومات المسرحية وغايتها لأنها تحقق الاتصال بين المسرح والجمهور عن طريق تصويرها للشخصيات في الموقف فتكتسب الشخصية أبعادها ، وتجسم الفكرة ومعها ينتقل التأثير على فكر الجمهور وعواطفه .

٧٠ المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقع : (١)

أ. إن الكاتب المسرحي يستغل الطاقات التعبيرية في لغة الحوار المسرحي شعراً أو تقرأ ؛ ما دام للجملة حدودها ، وإيقاعها . ومعظم كتاب المسرح النثري تتميز لغتهم بطابع شعري فيه عمق وتصوير درامي حي ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف .

ب. ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن مسرحيات الشعر التقليدي لا تتنافى والواقعية الفنية في المسرحية ، وعلى شرط أو بفرق الشاعر المسرحي بين الشعر المسرحي ، والشعر الغنائي . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحي شفاقة تضيء المعنى ولا تطمسه ، تجلو المشاعر بوضوح ، وتساعد الموسيقى على إدكاء هذه المشاعر بطريقة غير مباشرة ، ثم مراعاة ضرورة الحركة للموقف المسرحي عند التعبير عن مشاعر الشخصيات .

ج. فالشعر في المسرح يبقى حواراً يتحول إلى عمل وليس صورة لتمثل الشاعر تنقلنا إلى عالمنا الواقعي .

د. ويجب أن تبعد لغة المسرح الشعري عن الغرابة ، والتعقيد في التراكيب ، واللهجة الخطابية ، أو أسلوب الشعر الغنائي المبالغ في عواطفه وخيالاته .

تحليل النص الأدبي

ومن هنا يقترب الشعر المسرحي من لغة النثر في الحوار المسرحي العميق لأنهما يجتمعان في الإيقاع العميق المؤثر .

و. وفي الشعر العربي كانت بداية المسرح لدينا مسرحيات شعرية ، وكان شوقي رائد هذا الشعر المسرحي في أدبنا وهو يمزج في مسرحياته بين اتجاهات المذاهب الأدبية المختلفة (شعر ، موسيقى ، غناء ، أوبرا) .

ز. وقد استطاع شوقي أن يستغل الطاقات الفنية في اللغة العربية من موسيقا ، وبيان مما أضاف قوة إلى قوة المواقف الدرامي في مسرحياته . ومن المواضيع الناجحة بالحوار الدرامي بين ابن ذريح وليلى في حيرتها بين العاطفة والواجب في مسرحيته مجنون ليلي ، وافتتاحية مسرحيته مصرع كليو باترا ...

ح. يعتقد الدكتور محمد غنيمي هلال أن الشعر الحر أقرب إلى الحوار الدرامي ، والحركة المسرحية من الشعر التقليدي .

ط. يقل الشعر الخطابي في مسرحيات شوقي .

٠٨ عيوب مسرحيات شوقي الشعرية :

أ. الطابع الغنائي في قصائده الطويلة .

ب. ضعف الإقناع بالشخصيات لعدم مقدرة شوقي على تحليل سلوكياتها وقد

يكون السبب عدم دراسة شوقي لعلم نفس الشخصية .

ج. ضعف العقدة أو الحكمة في مسرحياته لكثرة الأحداث العارضة الثانوية التي

لا تساهم في تطوير الصراع ، وجعل العقدة مشوقة .

د. ضعف البناء المسرحي في توزيع المسرحية على فصول ومشاهد لقللة خبرته

بالعمل المسرحي .

هـ. وجود أكثر من عقدة في مسرحياته يضعف وحدة العمل الفني وبالتالي وحدة

الأثر المسرحي على القارئ والمشاهد .

٩ . مميزات مسرح الحكيم :

- أ. الصراع الرمزي العميق الصعب الفهم .
- ب. مسرحياته الرمزية ذات مستوى واحد على طريقة الرمز الخاص .
- ج. لا يعنى بتحديد معالم الحدث المسرحي بالزمان والمكان لأنه يعنى بالتجريد البعيد .
- د. لا يعنى بالحركة المسرحية لأن مسرحياته للقراءة وليست للتمثيل .
- هـ. الحكيم بارع في الحوار ذي الطابع النفسي الموحى المؤثر ، وهذا سر إقبال الناس على قراءة مسرحياته .

١٠ . لغة الحوار المسرحي بين الفصحى والعامية :

- أ. إن اللهجة العامية المحلية أقرب إلى واقع الحياة اليومية وهذا يوفر لها الحيوية في التصوير وسرعة الفهم ... مع أن لكل حي ضمن المدينة ، ولكل قرية لهجة خاصة بها لها مدلولاتها التي لا يتذوقها سوى أبناء الحي أو أبناء القرية وهذا ما يسمى بخاصية الإضمار اللغوي .
- ب. يجب أن نعارض الحكم على الفصحى بأنها عاجزة عن التعبير المسرحي لأن بإمكان الكاتب أن ينطق بشخصياته بالعامية أو بالفصحى المبسطة التي توفر واقعية الأداء وسهولة الفهم معاً ، لأن الواقعية الفنية لا تعني النقل الحرفي للواقع كما هو بل تعني أن يستنطق الشاعر لسان الحال وليس لسان المقال .
- ج. لا بد للكاتب المسرحي من التعمق في فهم الواقع للتعبير عنه بلغة فصحى سهلة لأن ما يفهم جيداً يعبر عنه جيداً كما يقولون في علم النفس .

تحليل النص الأدبي —

د. الواقعية لا تعنى أبداً إيذاء الجمهور بإسماعه الشتائم السوقية ، والألفاظ النابية التي تخدش الحياء وتخرج جمهور المشاهدين ، بل تعنى الواقعية أن يلجأ الكاتب للإشارات والتلميحات الموحية غير المباشرة فهي أكثر إيجازاً للمشاهدين من الكلمات الفجة والألفاظ الخشنة .

هـ. إن التسليم بعجز العربية الفصحى عن التعبير المبدع في المسرح والفنون والعلوم يسيء إلى أبناء العربية وإلى الشخصية العربية ويقلل من احترام العربي لذاته لأن اللغة جزء من شخصية الفرد والأمة . ولأنه يحرم الفصحى من جهود أبنائها لتبقى لغة عالمية تتفاعل مع آداب العالم .

و. العربية الفصحى أقدر من العامية وأثري في تنوع الدلالات وعمق الأفكار ودقة الفروقات بين المعاني النفسية والفلسفية .

ز. يجب على الكاتب المسرحي أن يعمل لترقية ذوق الجمهور وفكره وعواطفه من خلال اللغة العربية الفصحى ولا يجوز الهبوط إلى مستوى الرعاع والسوقية بحجة الواقعية .

ح. يجب أن تكون اللغة الفصحى في المسرحية مراعية لظروف الشخصية من شباب ، شيوخ ، عمال ، لتكون أقرب إلى الإقناع بالواقع الذي ترسمه .

ط. يمكن قبول الكلمات العامية أو الأعجمية في حالات الضرورة القصوى بشروط مراعاة قواعد بناء الجملة العربية في التقديم والتأخير والحدث والفصل بين المتلازمين كالمضاف والمضيف إليه ...

ي. إن وجود ظاهرة الإعراب في اللغة العربية الفصحى يمنح تراكيبها الجمال والمرونة ووضوح الدلالة ولو ضاعت هذه الميزة لضاع الكثير من سر الإبداع في جمال العربية الفصحى وتأثيرها على السامعين ومن يريد بها برهاناً فليسمع إلى القرآن المرتل على أصوله ليتوضح له سر الإعراب والترتيل .

تحليل النص الأدبي

ك. السبب المباشر لإثارة هذه المشكلة أن الحوار في المسرحية يجب أن يتم باللغة الفصحى وهي بعيدة عن اللهجة العامية بعداً سببه عصور الجهل الطويلة التي مرت على العرب في العهود السابقة مع ضعف الفهم للفصحى عند الجمهور . ومن ثم وضعت المسألة وضعا خاطئاً يساير الواقع بدلاً من مراعاة مطالب الأدب وضرورة النهوض باللغة الأدبية في المسرح .

ل. وفي لغات العالم يعيش الأدب الفصح مع الأدب الشعبي منذ القديم دون خصام ومشاحنات ؛ بل يترك لكل منهما مجاله وجمهوره .

ونسلم بأن اللهجة العامية المحلية أقرب إلى واقع الحياة اليومية وهذا يوفر لها الحيوية في التصوير وسرعة الفهم للدلالات الواقعية في مواقف الحياة المعتادة مع أن لكل حي ضمن المدينة ولكل قرية لهجة خاصة بها ولها مدلولات لا يتدققها سوى أهلها دون شرح وهذا ما يسمى بخاصة الإضمار اللغوية .

م. ولكن يجب أن نعارض الحكم على الفصحى بالعجز عن التعبير في المسرح لأن الكاتب يمكنه أن ينطق بشخصياته بالعامية والفصحى معاً خصوصاً إذا أخذ الفصحى المبسطة حيث تتوفر واقعية الأداء عندما تقرب العامية من الفصحى كلما أمكن لأن هناك فرقاً بين الواقعية الفنية والواقعية اللغوية والخلط بينهما يقود إلى سوء الفهم . فالواقعية الفنية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة واجتماع والكاتب لا يستنطق لسان المقال بل لسان الخال .

ن. ولا بد للكاتب الأديب من الاختيار والتعمق في تفهم الواقع والتعبير عنه وليس الاكتفاء بمجرد النقل السطحي للواقع والمدافعون عن العامية بحجة الواقعية والحيوية محطنون لأن المسرحية تعتمد على الموقف والحركة أكثر مما تعتمد على العبارة والتلاعب بالألفاظ الموهمة بالواقعية . وقد يمتدح أرسطو إلى أن

خير الملاهي لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية بل على الموقف الموقف المعتمد على الإشارات ، والتلميحات الأكثر إبهاما .

هـ. الشخصيات في المسرحية : (١)

١ . مهمتها : تقديم صورة مصغرة للعالم الكبير على المسرح بما فيه تناقض وصراعات على مصالح مادية أو معنوية ؛ لأن هذا التناقض في المصالح والتضارب في الآراء هو الذي يولد الصراع المسرحي ويشكل بنية المسرحية خصوصا عندما تظهر هذا الشخصيات مدى ارتباطها بالعالم الحقيقي لتكون مقنعة في سلوكاتها ومجسدة لما تمثله من قيم وأفكار تطرحها المسرحية .

٢ . طريقة تقديم الشخصيات للجمهور : يقدم الكاتب المسرحي

شخصياته عن طريقين هما :

أ . التصميم : ويعني اعتماد الكاتب في المقام الأول على الحركات المعبرة ولإشارات الموحية لأنها أبلغ في تصوير الشخصيات من الكلام ، فنحن نعرف الشخصية بما تعمل أكثر من معرفتنا بها عن طريق ما تقول حتى لو لم نسمع الحوار .

ولذلك كان أحد كبار النقاد يضع القطن في أذنيه ويشاهد المسرحية ؛ ليحكم على مدى جودتها من خلال فهمه للمسرحية عن طريق حركات الممثلين وإشاراتهم ولهذا أيضا نعجب بمسرحيات شارلي شابلن ولو لم نفهم الحوار بالإنجليزية لأننا نكتفي بالحركات التي نراها بوضوح وتعني بدلالاتها وتعبيرها

عن الحوار ويمكن القول بشكل عام : إن نجاح المسرحية يمكن أن يقاس بالزمن الذي تستغرقه الحركة على المسرح خلال فترة عرض المسرحية .
ب. عن طريق الحوار .

٣ . عناصر الشخصيات المسرحية : (١)

نجد في المسرحيات الشخصيات التالية :

- أ. البطل : الذي يعمل جاهداً لتغيير الواقع لمصلحته ، أو لمصلحة جماعته .
ب. الشخص المعارض للبطل : وهو في العادة من جماعة المنتفعين من الوضع الراهن ، ولا يريد التغيير خوفاً من ضياع مصالحه المادية أو المعنوية . ويعمل كل ما بوسعه كي يحافظ على العلاقات كما هي في المجتمع بدون تبديل وهو غير مستعد للتنازل عن مكتسباته .
ج. قوة الخير المنشود أو الخطر المرهوب : ينتج الخير للبطل وجماعته عندما تتغير شروط التعامل في المجتمع ويتغير المجتمع لصالح البطل وجماعته . أما الخطر المرهوب ، فهو القوى المتحالفة مع معارضي التغيير لأن مصالحهم مؤمنة ما دام الوضع على حاله وهؤلاء يقفون في وجه البطل مع معارضيته لأن المصلحة المشتركة تجمعهم .
د. الشخصية التي يطلب الخير لها : قد تكون الوطن أو الأطفال ، أو المستضعفين ، أو الجمهور وهؤلاء هم الأكثرية الصامتة التي تؤيد البطل سراً ، وتبقى على تأييدها الخفي حتى تكسر حاجز الخوف وتنضم للمعاونة العلنية للبطل .

هـ. الحكم أو القوة المرجحة : عناصر جديدة تدخل في الصراع لترجح كفة البطل ، أو لتنضم لقوى المحافظة على الوضع الحالي كما هو لقناعتها بفائدة مرجوة لها .

و. قوة الأعوان والمساعدين : تنضم عادة للجانب الأقوى سعياً للمكاسب .

٤ . صفات الشخصية المسرحية الناجحة : (١)

أ. أن ترتبط بالواقع ؛ لتكون مقنعة للجمهور .

ب. وحدة الشخصية في عمقها ، وثبات سلوكياتها واتجاهاتها من خلال تفاعلها

مع الواقع حيث يرى كما يقول علماء النفس أن ٧٠% من ملامح شخصية

الإنسان تتشكل في مرحلة الطفولة قبل دخوله المدرسة ، والباقي تتعاون

المدرسة والأسرة والبيئة على تكوين الثلث المتبقي لذلك يندر أن يرى في الحياة

العملية الانتقال المفاجئ المستمر بعمق في سلوكيات البالغين خصوصاً بعد

سن الأربعين . وهذه الشخصيات قوى حية متشابكة متناقضة ، وهذا التناقض

في المصالح والآراء يفرض الصراع بينها .

ج. المعنى العالمي للشخصية : يفرض أن تدل الشخصية على نزعة اجتماعية ،

أو قضية إنسانية من صميم الواقع الذي يعيشه الكاتب المسرحي لأن مقدار

فهم الكاتب لواقعه ينعكس على فهمه لذواق سلوكيات شخصياته ومحركات

تصرفاتها وكلما كان أكثر فهماً وأمانة في نقل هذا الواقع المحلي كلما استطاع

أن ينتزع إعجاب العالم كله ؛ لأن العالم من حولنا معنى بفهم ما يجري في

مجتمعنا من صراعات ، ومعرفة محركات سلوكيات الناس من أبناء مجتمعاتنا .

وهكذا تكون الأمانة في نقل الواقع المحلي والدقة في تصويره والذكاء في

١١ محمد عيسى مهالل - الفن الأدبي الحديث - مرجع سابق - ص ٦١ - ٦٢

اختيار الزوايا المعبرة بوضوح عن هذا الواقع هي المفتاح لفهم العالم الخارجي للأديب المحلي وإعطائه تقديراً عالمياً يليق بما بذل من جهود في فهم محيطه المحلي ومحاولة نقله للآخرين بدقة وأمانة وعمق تتم عن أصالة الكاتب في طريقة اختياره لشخصياته وطريقة معالجته للموقف .

٥ . أبعاد الشخصيات المسرحية

أ. البعد الجسمي : فشخصية الشاب الرياضي المتدفق حيوية تختلف عن العجوز المصاب بأمراض الشيخوخة وويلاتها ...

ب. البعد النفسي أو الفكري : لأن ما يفكر به المراهق يتعد عما يفكر به الجد ، وما يفكر به العامل في الورشة لا يلتقي مع هموم عالم في الجمعية العلمية الملكية ...

ج. البعد الاجتماعي : ونعني به علاقات الصداقة والحب والتعارف وهي في مجتمعنا الشرقي المحافظ تنبع من عاملين هما : القرابة أو العمل والجوار في السكن يتبع القرابة أو ظروف العمل وعن الجوار ينشأ الانسجام والتآلف والحب أو تتعارض المصالح المادية أو المعنوية فيتولد الصراع والبغضاء بين الناس .

٦ . التفاعل بين الشخصيات والأبعاد والصراع : (١)

أ. الفرق بين الحدث المسرحي والحادثة العادية أن الحدث المسرحي يتحقق في صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلي لدى شخصيات المسرحية .

(١) د. محمد عسي هلال - طرح سابق - ص ٦١٠ - ٦٢٢

تحليل النص الأدبي —

ب. بينما في الحادثة العادية المألوفة في الحياة الواقعية يبقى كل شخص معزولاً في طبقته أو مهنته التي ينتمي إليها . في حين لا نجد في المسرحية حدثاً معزولاً عما حوله من أحداث ؛ لأن أحداث المسرحية تتفاعل وتتشابك لأن عالم المسرح صورة مصغرة لعالم الواقع الكبير ولهذا لا مكان للعزلة على المسرح ما دامت شخصيات المسرحية تتفاعل وتتصارع على مصالح متناقضة ومن هذا التصارع والتناقض تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في بناء فني محكم يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائي طبيعي .

ج. وتبدو عبقرية الكاتب المسرحي في أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلاً عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات بحيث يسوغ وجودها تسويغاً موضوعياً حتى لقد يجد دارسو علم الاجتماع وعلم النفس في هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغزر حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية . بحيث تحمل الشخصيات الأدبية طابع عبقرية الكاتب المسرحي بدون ظهور الشخصية الذاتية المباشرة .

د. والأساس الأول لجودة الشخصية في المسرحية ألا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي بشرط ألا يفرض المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته حتى لا تنقطع صلة الشخصيات المسرحية بعالم الحقيقة وهذا مبعث إعجابنا بتلك الشخصيات المسرحية وهو سر خلودها الأدبي .

هـ. حتى لو أراد الكاتب أن يصور في مسرحياته شخصيات تافهة مضمورة الوعي ؛ ليكشف عن مآس اجتماعية ، فليس في ذلك تافهة في التصوير ، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق في الإبداع الأدبي من الشخصيات العادية بشرط ألا تهمل الواقع ؛ بغية وصف نماذج خالدة وصولاً للمعنى العالمي . فلا قيمة للشخصية المسرحية ما لم تكن معبرة عن زمانها ومكانها حتى تكسب قوة

فنية من خلال تمثيلها للواقع وملابساته التي يعيشها الكاتب ، ولهذا لا يكفي أن يكون الصراع الدرامي داخلياً فحسب ، ولا تجردياً ، بل لا بد من تصوير الشخصية للواقع والحدث ، وهو ما يسميه سارتر : " العموم من خلال التخصص " وهو الخاصية الجوهرية وهو محور أصالة الكاتب المسرحي ودعامة تأثيره في عصره وفي الإنسانية .

الخلاصة في الشخصيات المسرحية

وموجز القول في الشخصيات المسرحية أن لها ثلاثة أبعاد هي : الجسمي ، والنقسي ، والاجتماعي ، وهذا الأبعاد تبدو قيمتها في الربط المنطقي الوثيق بنمو الحدث والشخصية لتحقيق وحدة العمل الأدبي ، أو وحدة الموقف في توتره وغزارة معناه وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج لا يخرج عن دائرة الاحتمال ولا استقلال لبعدها عن البعدين الآخرين في المسرحية فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين ، وفي إنهاء الحدث ، فمعلوم أن جمال كليو باترا عامل جوهري في توجيه الحب والأحداث في مسرحية كليو باترا ومنها " مصرع كليو باترا " لشوقي . ونذكر لهذه المناسبة قول باسل : " لو كان أنف كليو باترا أقصر قليلاً لتغير وجه الأرض " .

وقد اعتدت الواقعية عند إميل زولا بالكشف عن أثر الوراثة في الاستعداد الجسمي والميول النفسية لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ولتفسير السلوك الإنساني تفسيراً علمياً .

وقد تتناول سمات البعد الجسمي لتصبح مجرد وسيلة للتعرف الذي يقترن بالنحول . وهذه الأبعاد تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها بدون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية الكاتب المسرحي . وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة

تحليل النص الأدبي —

القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره بدون وعي الشخصيات نفسها . فكل فرد يعيش مأساته بدون أن يتواصل مع بقية الشخصيات في المسرحية ، بحيث تكشفها اكتشافا من واقع الحياة لا من تصريح ولا من انفعال كأن هذه الشخصيات محذرة بالواقع التلقائي ، فكل شخصية تشرح مأساتها من وجهة نظرها في غير رحمة وبدون التفات إلى مشاعر الآخرين كأنها تتحدث وتعيش منفردة . وبعض كتاب المسرحية يصور شخصياته في صنوف من الوعي ثانوية قلقة غاضبة . وهناك الصراع الفكري بين الشخصيات والصراع في الموقف نتيجة لتضارب المصالح .

والمؤلف المسرحي في تصوير شخصية قد يبدأ بأن يصور منها قليلا من الصفات ، ثم يأخذ يتدرج في إكمال تصويرها حتى تأتي أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية .

والمؤلف الماهر قد يأخذ بعرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية ، وهي الصفات التي يدور حولها التصميم .

والخاورة قد تتم بينه وبين نفسه (مونولوج داخلي ولكنه يظهر فيما يعد فيتكلم الفرد مع نفسه بصوت عال لتعميق وعينا في المنابع الخفية لطبيعة الشخص)

٠٧ ماهية الصراع المسرحي الذي تقوم عليه المسرحية ؟

أ. إن الصراع ينشأ عن ظرف معين موجود من الأشياء وعلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون ويتصارعون ولذا لا بد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص ، ولا بد من شرح هذه العلاقات والظروف ، وإلا فلن نفهم القصة .

ب. إذن فلا مندوحة من وجود المقدمة (أو العرض) التي تمهد وتقود إلى الحادثة الابتدائية . وهمسة أحيرة : من الجدير بنا أن نتذكر حقيقة بارزة في الآداب

تحليل النص الأدبي

وما تتضمنه من "قوانين" . من الخيال أن تطبق القوانين تطبيقاً صارماً ، وإنما لا بد من أن نفهم أن تواجد الحرية النسبية المتوافقة مع نفسية المؤلف ومع الظروف ومع الملابس التي تمارج عمله المسرحي . فالآلية الجامدة تسقط أمام النفس الإنسانية المبدعة التي لا تقنن ولا يستطيع (قوليتها) إن صح التعبير .

ج. وأخيراً : إن نقد المؤلف الدرامي للحياة لا يتجسم إلا في الروح العامة والاتجاه الكلي لحركة مسرحية وإن المسرحية ليست أدبا خالصا ، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي ، والإخراج المسرحي ، والأداء التمثيلي .

د. والمسرحية ، بالإضافة إلى ذلك ، تعتمد على الملابس والمناظر وأشياء أخرى مساعدة . وهي ، بعد ، أشد صور الفن الأدبي إجهادا .

فالمسرحية تتطلب تدريباً طويلاً على الصنع ، ومعرفة كاملة بالمسرح .

هـ. وهدف المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، السياسية والخلقية والاقتصادية

و. وفيها صراع داخلي بين الإنسانية والفكرة ، وصراع خارجي بين الأسباب والملابس التي يقتضيها الموقف . والصراع يبين عن وجهات نظر مختلفة ليقوم المشاهد بعملية التوليف بين القضايا المتناقضة . وفي هذا التوليف يبدو التوافق في الفكرة الهادفة إلى تفويض نظام تحكيمي تخضع له شخصيات المسرحية ، دعامة المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزلها الإنسان الحي بجهوده في جماعته وقومه .

ز. وتتردد هذه الأفكار بين محورين هما : الجماهير ، والإنسان الفرد في هذه الجماهير .

تحليل النص الأدبي

ح. وشخصيات هذه المسرحيات من أوساط الناس أو مواطنين يجرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع ولا سبيل إلى الخير فيه إلا بتغيير قطاعاته كلها . وقد يكون صراعا بين الوعي الفردي المتحرر وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة في المجتمع الخانع .

ط. ففكرة الصراع في المسرحيات الحديثة تمثل صراع الوجود من مختلف مظاهره سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعي الجماعي . وهذان الاتجاهان يتلاقيان في الغاية وفي الاعتماد على الموقف ، حين تنحصر فكرة المسرحية في تصوير عزلة الفرد أو حميم الوجود مع الآخرين ، أو بالآخرين ، ويبدو المحميم في صور العلاقات النفعية المتضاربة بين الناس وكل منهم يدافع عن مصالحه الخاصة .

ي. وتبلغ الفكرة الاجتماعية أقصى مداها في المسرحيات الحديثة حين تصور أزمة الضمير العالمي في الحروب ومآسيها التي تهدد العالم بالفناء ، بتكر الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان . فقد كان شوقي يقصد إلى إيقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات الطابع التاريخي إلى تمجيد الأبطال الوطنيين مثل كليو باترا ، وصور نواحي الضعف عند عامة المواطنين المتخاذلين عن واجبهم تجاه الوطن فهم لم يدافعوا عن وطنهم مع كليو باترا شأنهم شأن رجال السياسة الذين يجيدون الكلام ولا يعملون شيئا مثل حابي وديون على نحو ما يعبر عنه أنوبس لحابي حين يحضّر إليه حابي مرتاعا من احتلال أكتافيوس لمصر :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتيان الحمى ؟
وأين فرسان المقار ل ، هل مضوا إلى الوغى
تركتموا أنطونيو س وحده يلقي العدا

من أجلكم سل الحسام وإلى الحشر مشى
أبعد أن حل النيد ل وواديه القضا
ولم يجد من شبيهه ولا شبايه فـدى
أتيت تدعوني كما تدعو العواجز السما؟
الرأي ليس نافعا إذا أوانه مضى

و. القيم^(١): يجب أن تبث في المسرحية بطريقة غير مباشرة ، ولا داعي
للوعظ والخطابة في المسرحية .

وتطرح المسرحيات العالمية المعاصرة :

١ . صراع الإنسان : مع نفسه بين العقل والشهوة ، أو صراعه مع الطبيعة ، أو
صراعه مع الناس من حوله .

٢ . تطرح مفهوم الاستلاب : وهو يعني اغتراب الإنسان في مجتمعه بسلب
حقوقه ، أو نكران جهوده ، أو جحود حريته .

٣ . التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية : في سبيل مجتمع أفضل لا اغتراب
فيه ، ولا استغلال ، ويصور الكاتب المسرحي تجربته الاجتماعية ليدق ناقوس
الخطر للمجتمع كي يعمل على تلافي المشكلة أو حلها .

(١) محيمي خلال : ص ٦٣٨ - ٦٥٨ .

الخلاصة

ملخص الرواية

٠١ رواية الحدث ، أو الرواية الرومانسية :

- تثير فضولنا لتجعلنا تتساءل : ماذا يمكن أن يحدث ؟
- وهي تثير انفعالات حادة لدى القراء .
- وتتمو شخصياتها عن طريق المصادفة ، والمرور بالمخاطر ، ثم يعود البطل بعدها إلى حياته العادية بدون تغيير سلوكاته وهذا يعني التماثل بين الحدث وشخصية البطل .
- والحبكة تحرك البطل من موقف إلى موقف جديد مع ومضات ذكية من الإبداع المسرحي .
- وتؤكد قانون الحتمية السببية .

٠٢ رواية الشخصية : عندما نقرأها نقول : ما أشبه الليلة بالبارحة .

- هي أقرب للتحليل النفسي .
- الشخصية تصنع الأحداث ، وكل أمر منها متوقع منها في الماضي ، والحاضر والمستقبل ضمن حدود إمكاناتها . وهي خصية لها نقاط قوة ، ونقاط ضعف ، وبدفع الكاتب بالشخصيات للحركة الدائمة المقتعة . وابتكار المواقف الملائمة للحبكة لتقدم شخصيات متنوعة تنوع أفراد المجتمع ، وتبدأ رواية الشخصية بعدد محدد من الشخصيات تمثل طبقات المجتمع في أماكن متعددة شخصيات رواية الشخصية متساوية في كل الأزمان والأماكن يحصل

التغيير داخل الشخصية نفسها .

- تتطور العلاقات بين الشخصيات والأحداث ، والحوادث طبيعة قدر الإمكان لتكون مقنعة .

- الحكمة تقدم أنواعاً من الناس تمثل تنوع المجتمع .

- تقم رواية الشخصية بالمكان : ريف ، مدينة ، جبل .

- الزمن في رواية الشخصية ثابت محايد ، لا نهائي وشخصياتها فوق الزمن ،

لا تتغير بمرور الزمن ، والعمر ، ولا تلتفت إلى الموت ما دام الموت ينهي صراع الإنسان مع نفسه ومع المجتمع ، وتبدو الحياة فيها مزدحمة مكثفة إلى

حد الانفجار .

- القيم ثابتة ، لا تتغير من بداية الرواية حتى نهايتها . وتشابك المصالح يبرهن

على أنها صورة الحياة الإنسانية فوق التغيير .

٣٠٣ الرواية الدرامية : تعالج أثر الكوارث على سلوكيات الناس . وهي تتصل

بالتراجيديا الشعرية ، والملحمة والسيرة . والحوار فيها مزيج من الخيال والعاطفة .

- الحوادث فيها تصنعها الشخصيات بالتعاون مع الحكمة ، ثم تتطور الحوادث من

بداية الرواية حتى نهايتها . والحوادث في الرواية الدرامية منطقية تلقائية معاً .

- شخصيات الرواية الدرامية فعالة فهي تخلق المشكلات ثم تقوم بحلها في

نهاية الرواية .

- تبدأ الحكمة من شخص ، أو أكثر ، ثم تتوارد فيما بعد الشخصيات النانوية

ليتشكل نسيج العلاقات الاجتماعية . والحكمة فيها غاية البساطة وهي تعتمد

على تغيير العواطف والمواقف مع تغير المصالح . وتعتبر حكمة الرواية

تحليل النص الأدبي

الدرامية جزءاً من معناها ، فالصراع على المصالح يغير العواطف مثل تغير عواطف الطالب لمغترب في المدينة نحو خطيبته التي تنتظره في القرية .

- ويتجلى القدر لحظة وقوعه ضوءاً باهراً نفهمه .

- الزمن في الرواية الدرامية باهت تحكسي يقدمه لنا الكاتب تقديماً عابراً ،

ويخضع الزمن الأحداث للتسلسل لكي تكسب الأحداث معناها منه .

فالرواية حرة الزمان .

- الفرد والزمان في الرواية الدرامية طريقتان متغيران لكل منهما دوره في جعل

الحياة ذات معنى لنا ، وإن كان كل منهما يكمل دور الآخر .

- يحرك الزمن الشخصيات من داخلها ؛ لكي تلتقي بالقدر ويقع التغيير في

حدث واحد .

- تبدل الشخصيات عواطفها ، ومواقفها مع تغير الزمن وهكذا تقل المتناقضات

كلما تقدم الزمن ، واقترب الحل مع نهاية الرواية عندما يحل القدر لينهي كل

شيء .

- إذا مددنا مسرح الرواية الدرامية لنرى توازن دورة الحياة : الولادة ، النمو ،

الموت ، الميلاد من جديد . لرأينا ما كنا نظنه مطلقاً قد صار نسبياً ، فالتغيير

يطال كل شيء ، فما كان مؤلماً قد يصبح مسلياً . فكم ضحك الشيوخ من

آلام حب أيام المراهقة !

- المكان : ضيق ؛ لأنه جزء من العالم ، وهو يتغير بتغير الزمان .

- القيم : في الرواية الدرامية قيم فردية ، وعامة ؛ لأن معرفتنا بالقدر

تجعلنا نترقب النهاية ، فالقضاء والقدر يحل المشكلة بالموت ؛ لأن هناك

توازناً بين الحرية والضرورة ، فالبطل يسير إلى قدره وفق ظروفه ، والموت

هو نهاية الرواية فيأتي في الوقت المناسب دوماً .

٠٤ الرواية التسجيلية :

- رواية تحكّمية تظهر أثر الحدود التي تحكّم العقل البشري وهي : الزمان ، والمكان ، والعلية ، والهوية .

وتهدف إلى تمثيل دورة الحياة البشرية : الميلاد ، فالنمو ثم الموت ، فالميلاد من جديد ؛ فهي تلخص مأساة البشر .

- تكاد أحداثها أن تكون عرضية غير مسوغة .

- تتغير شخصيات الرواية التسجيلية تتغير بمضي الزمان بداية من تغيير لون

الشعر ، والتفكير ، والعاطفة وهي ستمضي في تغييرها حتى الموت ، وإن

كانت هذه التغيرات تتم ببطء يصعب نلاحظه ، أو نتوقعه . ويندر أن تقسوم

الشخصيات محل المشكلات ؛ لأن امتداد الزمن الطويل سيجعل الحل المرتقب

أقل شأنًا مع التقدم في العمر ، ومع تغير الظروف والمصالح والمواقف ،

فيأتي الحل في النهاية حدثًا عارضًا ، وكأنه من حوادث الماضي لأن الزمن

يتكفل بتوضيح التطور الذي تخضع له الأشياء كلها مثل الصراع على

الميراث بين الأخوة ، قد ينتهي على يد الأبناء عندما يتزوج أحدهم من ابنة

العم ، وتنتهي مشكلة الميراث .

- التسلسل في حبكة الرواية التسجيلية مخلخل فالزمن قد يقلب الحوادث

المأساوية إلى فرحة مثل حزن الشاب على عدم الزواج من فتاة أحلامه التي

تزوجت من شاب آخر فتبين أنها مصابة بمرض مزمن فغادرت الدنيا مبكرة .

وهكذا يتحول الحتمي إلى عرضي ، والنهائي إلى نسبي ، ويفعل الزمن كل

هذا بطريقة حتمية ، وإن كانت تبدو لنا طبيعية .

ويبقى الزمن قدرًا مجهولاً ، ولكنه ليس اضطراريًا جامدًا .

٥٥ رواية الحقبة . والتطورات الأخيرة :

- هي نوع جديد من رواية الشخصية ابتكرها الكاتب الايرلندي جيمس جويس في منتصف القرن الماضي عندما كتب روايته " بوليسيز " ليصف انسياب الحياة في مدينة دبلن في ستينيات القرن الماضي .
- وهي نوع زائف من التاريخ يقتحم عالم الرواية من وقت لآخر ، وهي تنفع الباحث الاجتماعي ، ولكنها لا تنفع الناقد الأدبي .
- تعرفنا بقطاع من المجتمع المعاصر من حيث الشكل بعين فاحصة إخبارية ، لكن ارتباطها بالحقبة والحقبة يقلل من قيمتها الفنية .
- من أخطاء جيمس جويس :
- التصميم المتعسف ، والحبكة المفككة .
- تراكم الحوادث بدون تطور .
- عمل خيالي لا شكل له ، ولا هدف واضح .
- الحكمة غير واضحة لانعدام الشكل .
- ترسم مجتمعا لم تكتمل صورته .
- خيالات بطل الرواية يلوم تخبر عن جيمس جويس نفسه .
- شخصياتها ثابتة .
- الحوار فكاهي .

ج. الخلاصة في المسرحية :

العناصر الفنية في النص المسرحي المكتوب :

١. الحدث المسرحي أو الموقف ، أو المشهد :

أ. تعريفه ومعناه الفلسفي .

ب. عناصره :

١. العوائق .

٢. الإنسان المقاوم للعوائق .

٣. الإنسان المتغير في وجه العوائق .

ج. صفاته :

١. قصير موجز .

٢. مؤثر .

٣. يلتزم بالتشخيص .

٤. يناقش فكرة واحدة .

٥. يعالج العلاقات المألوفة .

٢. الحوار المسرحي :

أ. أهميته .

ب. طريقة تقديم الحوار للجمهور :

١. ما يقوله الشخص عن نفسه .

٢. ما يقوله الآخرون عنه .

ج. صفات الحوار المسرحي الجيد :

١. قصير موجز .

- ٢٠٢ . الإيقاع المعبر عن الحالة النفسية .
- ٢٠٣ . التنوع .
- ٢٠٤ . مهذب بدون تكلف .
- ٢٠٥ . لكل مهنة كلمات محددة .
- ٢٠٦ . يبقى الكاتب على جدار وهمي بينه وبين الجمهور .
- ٢٠٧ . تبتعد لغة الحوار المسرحي عما يلي :
 - أ . ترك الخطابة والوعظ .
 - ب . تبتعد عن المسائل الفلسفية المعقدة .
 - ج . تبتعد عن الجمل الطويلة كالتنوع .
 - د . تبتعد عن الأساليب الغنائية المثيرة .
- ٢٠٨ . الحوار في المسرحيات الشعرية يتصف بما يلي :
 - أ . الشعر حوار يتحول إلى عمل .
 - ب . لغته سهلة مألوفة .
 - ج . تقترب من لغة النثر .
 - د . لا داعي للقصائد الطويلة .
- ٢٠٩ . عيوب مسرحيات شوقي الشعرية :
 - أ . الطابع الغنائي والقصائد الطويلة .
 - ب . ضعف الإقناع بالشخصيات .
 - ج . ضعف العقدة .
 - د . ضعف البناء المسرحي .
 - هـ . وجود أكثر من عقدة في مسرحياته .
- ٢١٠ . مميزات مسرح الحكيم :

- أ. الصراع رمزي صعب الفهم .
ب. لا يعنى بتحديد الزمان والمكان فهي تجريد بعيد .
ج. لا يعنى بالحركة لأنها مسرحيات للقراءة .
د. بارع في الحوار النفسي الموحي المؤثر .
١١ . لغة الحوار المسرحي بين الفصحى والعامية :
أ. العامية أقرب إلى لغة الحياة .
ب. نعارض الحكم على الفصحى بالعجز .
ج. لا بد من التعمق في فهم الواقع قبل التعبير عنه .
د. الواقعية لا تعني السياب .
هـ. التسليم بعجز العربية عن التعبير المبدع يحرمها من النمو .
و. الفصحى أغنى من العامية .
ز. على الكاتب المسرحي أن يرقى بذوق الجمهور .
ح. لغة المسرحي الفصحى تراعي حال الشخصية .
ط. يمكن قبول العامية عند الضرورة .
ي. ظاهرة الإعراب في اللغة الفصحى يمنحها المرونة والجمال .
١٢ . نقد المسرحية المشاهدة : تضاف للنص المسرحي المسائل التالية :
أ. الإخراج المسرحي .
ب. أداء الممثلين .
ج. الديكور والملابس والمناظر .
د. الموسيقى التصويرية .
هـ. الإضاءة

٣ . الشخصيات المسرحية :

أ . مهمتها .

ب . طريقة تقديمها للجمهور : ١ . التصميم . ٢ . الحوار .

ج . عناصر الشخصيات المسرحية :

١ . البطل .

٢ . المعارض للبطل .

٣ . قوة الخير المنشود أو الخطر المرهوب .

٤ . الشخصية التي يطلب الخير لها .

٥ . الحكم أو القوة المرجحة .

٦ . الأعوان والمساعدون .

د . صفات الشخصية المسرحية الناجحة :

١ . ترتبط بالواقع .

٢ . وحدتها وثبات اتجاهاتها وسلوكياتها .

٣ . المعنى العالمي للشخصية .

هـ . أبعاد الشخصية المسرحية :

١ . البعد الجسمي .

٢ . البعد النفسي أو الفكري .

٣ . البعد الاجتماعي .

٤ . العقدة أو الحكمة :

أ . يؤخر الكاتب بعض المشاهد للتشويق .

ب . الصراع منطقي .

ج . بعيدة عن الخوارق والمعجزات والصدف .

٥ . البناء المسرحي أو تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد :

أ. الفصل الأول : الخط الدرامي .

ب. الثاني : استمرار الصراع .

ج. الثالث : تبرز قوى جديدة ليميل ميزان القوى .

د. الرابع : الهبوط .

هـ. الخامس : الخاتمة نهاية الصراع .

٦ . القيم : تبث بطريقة غير مباشرة وأهم المشكلات المسرحية المعاصرة :

أ. الاستلاب .

ب. صراع الإنسان .

ز. المسائل الفنية التي تراعى :

في نقد المسرحية المشاهدة :

يجب أن نأخذ بعين الاعتبار المسائل التالية إلى جانب الميزات الفنية للنص المسرحي

المكتوب وهذه المسائل هي :

١ . الإخراج المسرحي .

٢ . أداء الممثلين .

٣ . الديكور ، والملابس ، والمناظر .

٤ . الموسيقى التصويرية ، والمؤثرات الصوتية .

٥ . الإضاءة ...

ط. أسئلة تطبيقية للحل :

س ١ : أدرس النص التالي لأبي القاسم الشابي دراسة أدبية تامة :

١ . إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

٢ . ولا بدّ لليل أن ينجل ولا بدّ للقيد أن ينكسر

تحليل النص الأدبي

- ٠٣ . ومن لم يعانقْه شوق الحياة تبخر في جوهها واندثر
٠٤ . فويل لمن لم تشقه الحياة من صفة العدم المنتصر
٠٥ . كذلك قالت لي الكائنات وحدثني روحها المستر
س٢ : بين أركان القصة الفنية ، وطبقها على قصة درستها ، لخصها أولاً ثم طبق عليها الأركان .

س٣ : بين خمساً من مميزات الرواية الدرامية .

س٤ : بين أركان النص المسرحي المكتوب وطبقها على مسرحية درستها .

توزيع درجات السؤال الأول في المدخل :

- ٠١ . الجو العام للنص : - حياة الشاعر ١
- المناسبة ١
٠٢ . تقسيم النص إلى أفكار هامة ١
٠٣ . الشرح اللغوي للنص ٢
٠٤ . نقد الأفكار ٢
٠٥ . نقد العاطفة ١
٠٦ . النقد البيوي للنص : ١٢
٠١ . المستوى الصوتي ٢ لكل جدول والتعليق عليه علامة
٠٢ . المستوى الصرفي ١
٠٣ . المستوى النحوي ٢ لكل جدول والتعليق عليه علامة
الحشو والمحسنات البديعية والتقديم
والتأخير ١
٠٤ . المستوى الدلالي ١
٠٥ . المستوى البياني ٢

تحليل النص الأدبي

١ (علامات الترقيم)

١ (مقارن روي)

١

٠٦ المستوى الكتابي

٠٧ المستوى النظمي

٠٨ الخاتمة

٢٠ علامة

ي. الإجابة على الأسئلة :

المستوى الصوتي :

حروف الشدة :

أ ٧

ح ٣

د ١٣

ك ٤

ق ٩

ط —

ب ٦

ت ١١

٥٣ همسون حرفاً شديداً

حروف الذلاقة والفصاحة والليونة :

ي ١٦

ر ٨

م ٩

ل ٢٥

و ١٢

ن ١٤

٨٤

تزيد نسبة حروف الليونة عن ٦٠% من حروف النص لتوحي بضعف المقاومة الشعبية للاحتلال ، وخضوع الشعب للمستعمر الظالم .

حروف الهَمْز :

١	ف
٥	ح
٢	ث
٤	هـ
٤	ش
٢	س
٢	ص
٣	ي
٤	ك
١٢	ت

٣٩ تسع وثلاثون حرفاً شديداً

تحليل النص الأدبي

تبلغ نسبة الصدق العاطفي ٢٥% تقريبا وهي نسبة عالية في الصدق النفسي عند

الشاعر . حروف الجهر :

أ	١٩
ب	٦
ج	٣
د	١٣
ذ	٢
ر	٨
ز	—
ص	—
ط	—
ظ	—
ع	٤
غ	—
ق	٩
ل	٢٥
م	٩
ن	١٤
و	١٦
ي	—

١٢٨ وارتفاع نسبة تكرارات حروف الجهر يناسب موضوع الخطابة العلية والذرة الحادة

جدول توزيع كلمات النص في المستوى الصرفي للغة العربية

الأسماء الجامدة		المصدر والاسماء المشتقة والأسلوب المسطح										الأفعال والأسلوب القوي "١"	
اسم معنى	اسم ذات	اسم الآلة	اسم المكان	اسم الزمان	اسم المفضل	الصفة المشبهة	اسم المفعول	اسم المفاعل	المصدر "٢"	الأمر	المضارع "٥"	الماضي "٥"	
عقلي "٧"	مادي	"٥"						"٣"		-	يتسحب	زاد	
الحياة	الشعب							وسيلة	وال		يتسحب	فالت	
يد	يوما							منظر	صعدة		يحلي	حدثي	
القدر	الليل							الكائنات			يكسر	تجر	
اقا	التقاد							السير			هائقه	الامر	
روحها	حورها										تشقه		
العدم													

التعليق على جدول المستوى الصرفي

- ٠١ كانت نصف كلمات النص من الأسماء الجامدة ٣١/١٦ وهذا يعكس على النص صفات الأسلوب الساكن الجامد الخالي من الحركة والحيوية ، فهو يصور إلى حد بعيد سكون المقابر الذي كانت تعيشه تونس في بداية الاحتلال الفرنسي لها
- ٠٢ وزادت نسبة أسماء المعاني الجردة على أسماء الذات المادي الملموس ٧
- ٢
- لتدل على اتساع أفق الشاعر الشابي نتيجة لاطلاعه على الثقافة التراثية الأصيلة والمعاصرة الوافدة من الغرب ومحاولته التوفيق بينهما وإن انخيازه للمعاصرة بنسبة تزيد عن إخلاصه للتراث والماضي .
- ٠٣ بلغت نسبة الأفعال في النص حوالي الثلث وهي نسبة قليلة تجعل الأسلوب ضعيفاً ٢٧/١٠ في النص لأن الفعل عمل وزمن معاً .
- ٠٤ وإن كان اهتمام الشابي موزعاً بالتساوي بين الماضي والحاضر لأن مشكلات الماضي سبب لتاعب الحاضر ، ولأنه ما يزال في ريعان شبابه .
- ٠٥ لم نجد فعل الأمر في النص لأن الشاعر لم يمارس الأمر والنهي في حياته العملية .
- ٠٦ المصدر مرّ مرتين واسم الفاعل ثلاث مرات وهي نسبة قليلة تترجم اهتمام الشاعر بالحركة بدون الزمن ، لأن المطلوب العمل الثوري متى تيسرت الظروف المناسبة . وكانت موزعة في النص وهي في مجموعها مع الأفعال تصل إلى نصف مجموع كلمات النص ؛ فبدا الأسلوب قويا .

أوزان الأفعال المزيّدة

- اندثر - انجلى - ينجلي - انكسر - ينكسر -
 الفعل يدل على المطاوعة ، وهذه المطاوعة انعكست على مطاوعة الشعب التونسي
 للمستعمر الفرنسي ، قبل قيامه بالثورة .

- حدثني : فعَلِي : التكثير في الفعل ، وتعني كثرة الكلام ، وقلة العمل .
- تبحّر : تفَعَّل : التكلف وصعوبة الفعل ، أي صعوبة العمل الثوري الجاد .
- استجاب ، يستجيب : استفعل : الضرورة ، أي تحول الكلام إلى عمل حقيقي
- عانقه : فاعله : الموالاة والمتابعة ، وتعني متابعة العمل للتحرير بلا يأس .

جدول انقسام الجمل العربية إلى ١٥

الجمل الاسمية ٥		الجمل الفعلية		
بعد دخول إن وأخواتها ٣	قبل دخول إن وأخواتها ٢	الأمر	المضارع ٥	الماضي ٥
- لا يـ - ولا يـ - ولا يـ	- من لم يعانقه - لم يـ	٠	- أن يسحب - أن ينجلي - أن ينكسر - لم يعانقه - لم تشقه	إذا أراد - أراد الحياة - يحم - نشر - قالت - حدثني

- لم يستعمل صيغة الأمر لأن القصيدة تنبئه للرأي العام كله .
- بلغ عدد جمل النص خمس عشرة جملة وزعت على النحو التالي :
- إحدى عشرة جملة فعلية وخمس جمل اسمية وهذا يمنح الأسلوب العربي قوة وجمالاً .
- الجمل الاسمية زادت فيها نسبة الخبر الطلبي المؤكد الذي يقدم المتردد الحائر الشاك المشكك بقصد الشاعر ونواياه .

التعليق على الجدول الثاني

١ . توزعت جمل النص الست عشرة إلى ثلاث عشرة جملة خبرية وثلاث جمل إنشائية . وهذا إخلال بشرط التعادل بين الخبر والإنشاء لأنه يؤدي إلى فقدان التشويق من الأسلوب بسبب اعتماده على لون واحد فقط هو الخبر .

٢ . كانت جمل الخبر الطلبي خمس جمل وهذا يعكس كثرة المترددين الحائزين بين جماهير الشعب التونسي كما تعكسها نظرة الشابي فهي تعادل تقريباً نسبة الصامتين المستسلمين لقدرهم وهم الجمل المثبتة بدون توكيد وعددها خمس جمل .

٣ . كانت نسبة الساخطين على الوضع والمطالبين بنفي الواقع وتغييره ١٣/٢ أي سدس الناس وهي نسبة حقيقية معقولة في معظم المجتمعات النامية أمس واليوم وغداً .

٤ . الإنشاء كان غير طلبي عن طريق الشرط والحض لأنه لا بد من حض الناس على الثورة لتغيير شروط الواقع . والدعاء بالويل والشور للمستلمين

التقديم والتأخير

- لا بد أن ينجلي الليل : قدم الليل وجره باللام ليؤكد على حتمية زوال ليل الاستعمار والاحتلال .

- ولا بد للقيد أن ينكسر : أصل الجملة لا بد أن ينكسر القيد قدم القيد وجوه باللام ليؤكد على ضرورة تكسير القيود .

ويمكن أن نتسامح مع الشاعر في التقديم والتأخير في المرتين .

المحسنات البديعية

- الشعب - يستجيب : ترصيع .
- إذا - لا : ترصيع .
- أراد - لا بد : ترصيع .
- لا بدَّ للقيد - لا بد : ترصيع .
- الليل - ينجلي : ترصيع .
- أن - أن : ترصيع .
- تبخر - اندثر : ترصيع .
- لمن - من : ترصيع .
- لم - العدم : ترصيع .
- قالت - الكائنات : ترصيع .
- الخشوع : غير وارد في النص .

٤ . المستوى المعجمي أو الدلالي

- الشعب في المعجم قسم من القبيلة وهنا أطلقت على الجمهور عن طريق تعميم الخاص .
- الحياة ضد الموت في المعجم وهنا خصص الحياة بالحياة الحرة الكريمة ، لأن حياة الذل لا معنى لها .
- الليل عكس النهار وهنا يعني الذل والاحتلال بسبب التطور السياسي .
- القيد جبل يوضع في اليد أو قطعة من حديد وهنا يعني الاحتلال تطور بسبب التغير الاجتماعي .

- تبخر : تغير المادة السائلة إلى الحالة الغازية وهنا تعني الموت والاندثار
تطور بسبب الوضع الاجتماعي والسياسي .

٥ . المستوى البياني

- يستجيب القدر : استعارة مكنية .
- لا بد أن يتجلي الليل : كناية عن حتمية النصر .
- يعانقه شوق الحياة : استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .
- تبخر في جوها واندثر : كناية عن الموت .
- صفة العدم : استعارة تصريحية عن طريق الإضافة .
- تشقه الحياة : استعارة مكنية .
- قالت الكائنات : استعارة مكنية .
- حدثني روحها : استعارة مكنية .

٦ . المستوى النظمي

القصيدة على البحر المتقارب :

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن
ورويها حرف الراء يناسب رخاوة الجمهور مع المختل الفرنسي للوطن التونسي .

الخاتمة

المقطوعة جيدة في أفكارها ، ناجحة في عواطفها ، وصورها ، وخيالها ، وأحلى مد
فيها موسيقاها الخارجية والداخلية ، والأسلوب لا يقل جودة عن الموسيقى .

المراجع

١. مجد محمد الباكير البرازي : في النقد الأدبي الحديث . عمان : مكتبة الرسالة الحديثة . ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م .
٢. محمد مندور : في الأدب والنقد . القاهرة . ١٩٤٩ .
٣. عبد القادر أبو شريفة ، وزميله : المدخل الى تحليل النص الأدبي . عمان : دار الفكر للنشر والتوزيع . ١٩٩٠ .
٤. أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي . ط ٨ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية . ١٩٧٣ .
٥. اللغة العربية : الثقافة العامة . للمؤلفين . عمان : دار المستقبل للنشر والتوزيع .
٦. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر . ١٩٧٣ .
٧. بكرى الشيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد : علم المعاني . ج ١ ، بيروت : دار العلم للملايين . ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
٨. رينه ويليلك - أوستن وأرين : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي . مراجعة حسام الخطيب . ط ٣ بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٨٥ .
٩. ديوان إبراهيم طوقان .
١٠. هيثم حجازي : من روائع الأدب العربي . عمان : ١٩٨٨ .
١١. طه حسين : المعذبون في الأرض . ط ١٠ . بيروت : دار العلم للملايين . ١٩٧٧ .

تحليل النص الأدبي

- ١٢ . محمد حسين هيكل : زينب . مناظر وأخلاق ريفية . القاهرة : دار المعارف
١٩٧٧ .
- ١٣ . محمد عبد الغني المصري : دراسات أدبية ونحوية . ط ٤ . عمان : دار
الفرقان . ١٩٨٦ .
- ١٤ . أدوين موير : بناء الرواية . ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة : الدار
المصرية للتأليف والترجمة .
- ١٥ . سمير المرزوقي : مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقيا . بغداد : دار
الشؤون الثقافية . ١٩٨٥ .
- ١٦ . عبد الحميد جودة السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية . القاهرة :
معهد الدراسات العربية . ١٩٦٠ .
- ١٧ . محمد يوسف نجم : فن القصة . بيروت : دار بيروت . ١٩٥٦ .
- ١٨ . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . بيروت : دار العودة . ١٩٨٣ .
- ١٩ . مجلة عالم الفكر : مج ١٥ . العدد الأول . ١٩٨٤ . من مقالة بعنوان "
عن مسرح الشعري " . لطفي عبد الوهاب يحيى .
- ٢٠ . أحمد أمين : النقد الأدبي . ط ٥ . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .
١٩٨٣ .